


DATE 3-10-83

Musikalische
Kompositionslehre

praktisch-theoretisch

von

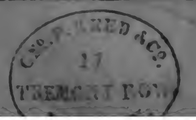
Dr. A. B. Marx.

Dritte, vermehrte und verbesserte Ausgabe.

Zweiter Theil.

Leipzig, 1847.

Verlag von Breitkopf und Härtel.



Marx

Kompositionslehre.

Zweiter Theil.





Die Lehre

von der

musikalischen Komposition

praktisch theoretisch

von

Adolf Bernhard Marx,

Professor der Musik in Berlin.

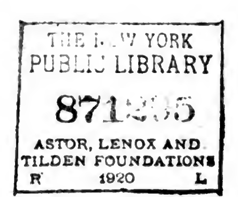
Dritte, vermehrte und verbesserte Ausgabe.

Zweiter Theil.

1846 –.

Leipzig, 1847.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel



Vorrede.

An die jüngern Kunstgenossen.

An Euch, meine Freunde, — die ich so nennen darf in der gemeinsamen Lust für unsre Kunst und nach der verbrüdernden Wahl des Lebensberufes, — an Euch, die Ihr versuchen wollt, ob aus meinen Erfahrungen und Forschungen ein fördernder Wink, ein belebendes Wort Euch zuspreche: — an Euch habe ich zumeist gedacht unter der strengen Arbeit, die diese Blätter mir neben geliebterer Thätigkeit abfoderten; sie sind zunächst Euch gewidmet, in denen ich meine Gedanken, wofern sie richtig, zu Thaten und Freuden erwachsen wiederzusehn hoffe. Denn dieses ist ja, — oder ich müsste mich ganz irren, — die rechte wünschenswerthe Fortdauer unsers Lebens, die wahrhafte Unsterblichkeit; nicht das Weiterklingen unsers leeren Namens (den als eiteln Schall die Winde verwehen mögen), nicht sein Vermerk unter hundert gleich inhaltlosen andern Namen in den ängstlichen Registern der Kleinhändler mit Geschichte und Litteratur: sondern die Hoffnung, die Gewissheit, dass unsre That weiter wirkt, neue Thaten, ein ausgebreitetes erhöhtes füllereicheres Leben weckt und nährt, dass wir unsre Schale lebendigen Thaues ausgegossen haben in den Lebensstrom der seligen Kunst, an dessen Wassern sich die Völker erfrischen und verjüngen. Begeistrungstrunken eilt eine Schaar der Jünger auf die andre herbei in diesen heiligen Dienst; die Lust am Tonspiel hat sie gelockt, das süsse Geheimniss der Melodien, die erzne Macht harmonischer Massen ihre Seelen erregt und durchschüttert, sehnsüchtiges Verlangen nach neuen Offenbarungen hervorgereizt, schöpferische Ahnungen, das Erblühen in der eignen Brust eines neuen Tonlebens gezeitigt. Und diese Ahnungen, die-

ses Bewusstsein einer Tonwelt, die im Innern sich gestalten, aus uns sich gebähren möchte, lassen nicht weilen, nicht abstehn, dulden uns auf keiner andern Spur, haben uns ganz zu eigen dahingegeben der Göttin, die ihr Netz aus süssen Weisen und Schauerklängen gewebt hat, die Seelen der Menschenkinder zu fahen.

Wie mächtig sind doch diese Bande! Wer, dem diese Regungen in der Brust erwacht sind, fühlte sich nicht zum muthigsten Ringen gegen jeden Widerstand, zur Ueberwindung aller Hindernisse, zu jedem Entsagen (wenn es gefodert würde) auf glänzendere oder gesichertere Loose, zu einem unverzagt freudigen Blick in eine lange Zukunft hinter ungewissen Erfolgen gestählt und erhoben? Wir bedürfen dieses Muthes und dieser stets erneuten Kräftigung. Denn, meine Freunde, nur dem ersten hoffnungberauschten Hinblick des Jünglings kann die Zweifelhaftigkeit der höhern Künstlerlaufbahn unbemerkt bleiben, diese Zweifelhaftigkeit, die eben den Edleres Wollenden am Nächsten bedroht. Werden wir erreichen, vollführen, was wir gewollt? — Giebt es, wenn nicht, — irgend eine Entschädigung, Versöhnung? — Wen, der diesen Nachtgedanken je durchwühlt, hätte nicht die Klage des Dichters um den so hoch begabten Genossen:

> „Wolltest Herrliches gewinnen,
> Aber es gelang dir nicht.
> Wem gelingt es? — Trübe Frage,
> Der das Schicksal sich vermummt —“

als träfe sie ihn selber, durchbebt? Wer hat nicht inne werden müssen, wie nahe jenes Wort der heiligen Schrift: „Viele sind berufen, aber Wenige sind auserwählt!“ den angeht, der sich dem höchsten künstlerischen Wirken bestimmt? — Solch entscheidungsschweres Bedenken kann wohl den aufhalten, den nur flüchtige Lust oder gar ein eitler Wunsch herbeigelockt; und wohl ihm, wenn er sich besinnt, wenn er von einer Bahn zurücktritt, auf der nur tiefster Beruf und hingebendste Anhänglichkeit rechten Erfolg zu hoffen haben, nur das Bewusstsein reiner Wahl und bewahrter Treue und freudige Einstimmung in jede Entscheidung von oben Zufriedenheit und Glück gewähren. Aber eben dieses Be-

wusstsein, wenn es so harttreffender Anfrage ausgehalten, wehrt dem ächten Jünger dann jede beugende Sorge ab; die reine Widmung, die ihn der Künstlerbahn eignet, ist unbefleckt von fremdem Begehr und ungekränkt von äusserm Verluste; sie ist unwiderruflich und unerschütterlich, wie die Liebe, die sie hervorrief.

Aber, meine Freunde, es wird noch Schwereres gefodert: wir müssen uns selbst überwinden, jenen übermächtigen Drang, der uns in die Bahn hineinbrach, der unsre Künstlerkraft selbst ist, — den müssen wir noch meistern, hemmen und lenken lernen. Hier ist es, wo nachhaltige Manneskraft sich höher erweiset, als das jugendlich auflodernde Feuer des ersten Enthusiasmus, wo sie die unstäte und unsichre Flamme nährt und zusammendrängt zu schöpferischer Macht der Begeistrung, die da nicht ist eine Entzündung des Sinnes, sondern die höchste Verschmolzenheit aller geistigen sowohl als sinnlichen Kräfte. Dieser männliche Sinn ist es, der uns gebietet, zu dem hohen Werk unsers Lebens unser höchstes Vermögen aufzusparen, uns Gesundheit und Frische des Leibes und der Seele zu erhalten, unser Empfinden zu reinigen und zu adeln, unser Herz allem Guten und Edeln offen und warm zu haben, unser Denken zu stärken und zu erhöhn, uns mit Allem, was Vor- und Mitzeit, Leben und Wissenschaft und der Kreis der seligen Künste Hülfreiches und Erlangbares für unsre Vollendung darbieten, als mit einer uns gleichsam einwachsenden Rüstung anzuthun. Denn in dem Künstler wird zu einer lebendigen Gestalt ausgeboren Alles, was in den zerstreuten Formen geistigen und natürlichen Lebens das traumhafte Bewusstsein seines Volks und seiner Zeit bis auf ihn hin heimlich gereift hat. Was in den Seelen still geschlummert hat als unfassbares verschwimmendes Bild, als undeutlich stammelndes Begehr, das soll er weissagen in seiner Doppelbestimmung als ein Zeichendeuter der Vergangenheit und als Herold der Zukunft, in die Mitte seiner Zeit tretend. Dazu aber muss er auf der Höhe seiner Zeit stehen und ihre Bildung haben nach der Seite seiner künstlerischen Aufgabe hin. Täusche sich doch keiner von Euch, indem er etwa die Künstler früherer Zeit nach dem Maassstab unsrer Bildung misst, oder ununterschieden lässt die ver-

schiednen Bildungssphären, die des Künstlers, des Musikers von der des Gelehrten oder anderswohin Berufner. Es ist einmal — solches Misskennen bei Seite gehalten — unwiderruflich wahr, dass der rechte Künstler nie hat werden und bestehn können, als auf jene Bedingung.

Sie ist unermesslich gross, weiter wie das Leben des Einzelnen, von keinem Einzelnen nach allen Seiten zu erfüllen; — und darum ist eben die Kunst, selbst eines einzelnen Zeitmoments, niemals von einem Einzelnen zu erschöpfen. Es ist, wie das höchste Gebot unsrer Religion, die unbedingte Foderung an Alle und Jeden, aber von keinem Einzelnen (als dem Einen) ganz erfüllt, wesshalb eben der Künstler als solcher, wie der Christ als solcher, der Gnade höherer Ergänzung unmittelbar bedürftig und zugewiesen ist.

Was ich nun in diesem Buch Euch, meine Genossen, als einen Theil unsers gemeinschaftlichen Tagewerks aufzuweisen getrachtet, hätte wohl als das dem Musiker Nächstliegende zunächst Euren Antheil zu hoffen. Allein ich kann mir und Euch auch die Last meines Ansinnens nicht bergen.

Das Lastende der Foderung liegt in ihrem Widerspruche mit der Stimme des Tags.

Es wird uns nicht schwer, jede Arbeit mit angestrengter Kraft durchzusetzen, deren Nothwendigkeit für den theuersten Zweck uns ganz einleuchtet. Zudem erleichtert ja jeder Fortschritt die Beschwerde, da er uns bei gesteigertem Vermögen erweiterte Herrschaft und freiere Bewegung gewährt; denn mit jeder neuen Form, deren wir mächtig werden, erlangen wir ja für unsern Geist nach dieser Seite hin Freiheit, und zwar die wahre Freiheit, die darin besteht, dass unsre eignen Gedanken und Empfindungen mit der allgemeinen Vernünftigkeit der Kunst einig sind.

Auch das wird uns nicht niederdrücken, dass wir im Beginnen uns von den ungewohnten Anfoderungen befangen fühlen, uns nicht so frei bewegen, wie vielleicht zuvor als Naturalisten in irgend einer durch Routine geläufig gewordnen Form. Mögen uns immer durch unsre Studien ein Paar Liedchen oder andre Anläufe gestört

werden! Solche Blümchen bringt jeder warme Frühlingshauch wieder; und wenn es nicht wäre, wenn ein Paar vorzeitige Blüthen unsre ganze Habe ausmachen: nun, dann wär' eben nichts damit verloren, dann wäre Komposition gar nicht unser Beruf. Die Kraft zum Lebensberufe muss das Leben mit all seinen Mühen, Störungen und Verlockungen hindurch aushalten; wir wollen uns ja nicht Musiker nennen, wenn einige Monde sie schwächen könnten.

Und wir, die wir der ewigen Kunst uns weihen, werden nicht mit dem Tage geizen, nicht Bedenken tragen, ein Paar Jahr' an unsre volle Kräftigung zu setzen, wenn wir erst wissen, dass wir nicht als unreife Schwächlinge an das Werk treten und es vollführen können. Der Eichbaum astet sich durch Jahrhunderte empor, während unter ihm eine Grasschicht auf die andre welkt und vergeht. Wir kommen auch nimmer zu spät, wenn wir nur mit Kraft und Zeit redlich haushalten. Bach und Händel und Gluck kamen im spätern Mannesalter an ihre höhern Schöpfungen, Haydn war als sechzig- und siebzigjähriger Greis jung genug, alle Reize des Naturlebens und die junge Zärtlichkeit seines Hannchens und Lukas zu singen.

Aber das kann feurige, ehrgeizige Jugend einen Augenblick lang stutzig machen, dass neben ihrem strengen Bemühn hier und dort Kunstgenossen ohn' alle Beschwer und Rüstung Erfolge, Lohn und Ruhm die Fülle erbeuten. Ja, ich kann es nicht leugnen, dass zu jenen Erfolgen, die französische und welsche Tonsetzer nicht blos in ihrem Lande, sondern auch auf unsrer Bühne gewonnen haben, dass zu jenen oft so beliebt gewordnen und ausgebreiteten Virtuosenkompositionen die strenge Vorarbeit, die ich fodere, nicht erfoderlich, dass sie vielleicht sogar hinderlich ist. Denn wer erst sie vollführt, sich an ihr rüstig und von Eifer glühend hat werden lassen, dem möchte der Leichtsinn mangeln, der jenen Tagausbeutern statt der Begeistrung hilft, dem möchte das stolze Gefühl von der Hoheit der Kunst nicht gestatten, dem Frohndienst einer hin und her taumelnden Menge sich hinzugeben.

Wir Andern nun, die im eignen Geiste, genährt an den Werken der grossen Vorfahren, eine höhere Idee von der Tonkunst im

Busen tragen: wir wollen uns hüten, dem Gelüste des Tags zu gehorchen, eine andre Stimme zu hören, als die unsers künstlerischen Gewissens; damit uns ja nicht die demüthigende Beklemmung fasse und beuge, einst vielleicht alles Aeusserliche erlangt, aber unsre Idee, uns selbst und den selbstgewussten Zweck unsers Daseins verloren, dahingeworfen zu haben. Und fühlen wir die natürliche Regung, im Andern uns zu erkennen, für unser Werk das bestätigende oder zurechtweisende Urtelswort anderswoher zu vernehmen: wohlan, so ist uns ein Areopagus bestellt in den umschwebenden Geistern der vorangegangnen Meister, so mögen wir uns selber sagen, ob wir auf ihrer Spur uns finden, ob wir ernstlich trachten nach der Würde, ihrer Reihe wenn auch als die letzten, aber als treue Jünger uns anzuschliessen.

Am 11. Juli 1838.

Nachricht
zur zweiten und dritten Ausgabe.

Die Uebersicht der zusammengesetzten Formen, die die erste Ausgabe darbot, konnte schon in der zweiten erspart und dadurch für die wesentlichern Partien, namentlich für die Fugenlehre, grösserer Raum gewonnen werden, da der dritte Theil, der jene Formen behandelt, bereits druckfertig war und (nebst dem vierten und letzten) seitdem erschienen ist.

Dass die dritte Ausgabe abermals zu erheblichen Umarbeitungen benutzt worden, namentlich die höchst wichtige in alle zusammengesetzte Formen eingreifende Lehre von der Liedform jetzt der erwünschten Reife näher gebracht ist, wird Zeugniss geben von dem unnachlassenden Pflichteifer des Verfassers.

Berlin am 25. November 1847.

A. B. Marx.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Zweiter Theil.

Die freie Liedkomposition.

Drittes Buch.

Viertes Buch.

Fünftes Buch.

Zweiter Theil.

Die freie Komposition.

Einleitung.

1. *Aufgabe des zweiten Theils.*

Das zweite Buch des ersten Theils hat die unterste Reihe tonkünstlerischer Aufgaben erschlossen: die Begleitung gegebner Melodien. Das Hauptsächlichste war gegeben, nämlich die zu begleitende Melodie; und wir hatten ihr nur in der einfachsten ihrem Sinn entsprechenden Weise eine Unterlage, eine Begleitung unterstützender Stimmen, zu verschaffen. Unsrer Arbeit war also nicht das Ganze, sondern nur ein Theil, und zwar die Nebensache, überlassen; in so fern waren wir bei unserm Geschäfte nicht frei, es war dieses Geschäft ein künstlerisches, aber untergeordnetes.

Von jetzt an wird die Aufgabe sein, ein Ganzes zu schaffen. Oder, — wenn ja etwas gegeben wird, sei es nun ein Motiv, oder Thema, oder eine ganze Melodie: so wird nicht dieses Gegebne, sondern das, was wir daraus oder damit hervorbringen, oder was wir dazu thun, die Hauptsache sein.

Alle hierher gehörigen Aufgaben fassen wir unter dem Namen:

die freie Komposition

zusammen; erst bei ihnen bethätigen wir uns durchaus in der Weise freier Kunst, die nämlich ihr Werk ganz aus sich selber nach ihrem Gesetz allein hervorbringt, nicht blos zu einem schon Gegebnen herantritt, um es zu schmücken, zu unterstützen, oder sonst zu mehren und zu ändern.

Allerdings müssen wir aber auch hier wieder anerkennen, dass diese Scheidung sich nicht scharf durch alle Gestaltungen durchführen lässt. Eine blosse Begleitung (z. B. die Begleitung eines Chorals, wie sie im vorigen Buche gelehrt worden) kann einen Kunstzweck vollkommen erfüllen, also ein vollkommnes Kunstwerk sein. Und wiederum mehrere von den bevorstehenden Kunstformen sind an äusserliche Rücksichten, oder an eine gegebne Hauptmelodie gebunden, so dass sie in dieser Hinsicht nicht schlechthin frei genannt

werden können, dennoch aber sich wiederum zu der Geltung eines wahrhaft freien Kunstwerkes erheben, sobald der Geist des Schaffenden die äusserliche Rücksicht oder die gegebne Melodie ganz in die Idee seines Werkes hineingezogen, zu einem durchaus einigen und wesentlichen Theil seines Schaffens umgewandelt hat. Allein dieses Ineinanderfliessen der Gränzen ist, wie wir bereits aus dem ersten Theile (S. 8 *)) wissen, ein Unvermeidliches in den Gebieten geistigen Schaffens. Es ist so wenig zu vermeiden oder etwa als ein Fehler der Darstellung zu achten, dass wir es vielmehr als einen wesentlichen Zug in der Entwickelung der Kunst immer werden wiederkehren sehen; und dass, wenn wir es erst recht begriffen haben, es uns vielmehr als ein Zeichen wahrer Lebendigkeit der Kunstentwickelung und als ein Prüfstein für die Vollständigkeit der Lehre dienen soll. Nur das Todte lässt sich scharf abschneiden und zerlegen. Das Lebendige waltet und wirkt von einem Mittelpunkte, einem Kern aus — man kann nicht so ganz bestimmt sagen, wie weit? Es berührt andres Lebendige, ja geht darin über oder nimmt davon auf; und indem wir dies inne werden, überzeugen wir uns, dass wir sein Walten nach dieser Seite hin genügend begleitet und erkannt haben.

2. *Begriff der Kunstform.*

Wir wollen also freie Kunstwerke hervorbringen lernen. Hier weiss nun Jeder, dass es Kunstwerke der verschiedensten Form giebt. Selbst der oberflächlichste Beobachter kann leicht inne werden, dass ein Tanz oder Marsch sich von einer Sonate oder Fuge schon der äussern Gestaltung nach bestimmt unterscheidet, und dass wiederum alle Märsche, oder alle Walzer unter einander, so wie alle Fugen unter einander, trotz aller Abweichungen im Einzelnen, im Allgemeinen eine gewisse Aehnlichkeit, eine gewisse Uebereinstimmung der Form zeigen.

Wir haben nur einige allgemein bekannte und leicht unterscheidbare Formen genannt. Aber man sieht leicht, dass jedes Kunstwerk seine Form haben muss. Denn jedes Kunstwerk hat nothwendig seinen Anfang und sein Ende, also seinen Umfang; es ist aus Theilen verschiedner Art, verschiedner Zahl, — in verschiedner Weise zusammengesetzt. Der Inbegriff aller dieser Merkmale heisst eben

die Form

---

*) Wo auf den ersten Theil der Kompositions- oder auf die allg. Musiklehre verwiesen wird, ist stets die Seitenzahl der dritten Ausgabe angegeben.

des Kunstwerks; Form ist die Weise, wie der Inhalt des Werks — die Empfindung, Vorstellung, Idee des Komponisten — äusserlich, Gestalt worden ist, und man hat die Form des Kunstwerks näher und bestimmter als die Aeusserung, als das Aeusserlich- — Gestaltwerden seines Inhalts zu bezeichnen.

Hieraus folgt nun, dass es so viel Formen geben kann, als Kunstwerke, obwohl ganze Massen dieser einzelnen Formen, wie wir schon oben beispielweise angeführt, in gewissen Haupt- oder wesentlichen Zügen übereinstimmend sein können und dies wirklich sind. Der Inbegriff nun der Grundzüge, in denen eine Masse einzelner Kunstwerke übereinstimmt, heist

Kunstform.

Es ist schon aus dem obigen Beispiel klar, dass es solcher Kunstformen mehrere oder viele geben kann. Ja, wer die Unermesslichkeit und Unbegränzbarkeit des geistigen Lebens kennt und seine Thätigkeit in den Aufgaben des ersten Theils beobachtet hat, wird schon voraussetzen, dass die Zahl der Kunstformen nicht zu begränzen ist, dass immer neue erfunden werden können *). Er wird aber aus unserm Verfahren im ersten Theil auch schon errathen, dass es gewisse Hauptformen, von diesen abgeleitete und aus verschiednen Haupt- oder abgeleiteten Formen zusammengesetzte oder Mischformen geben muss, durch deren Unterscheidung es erst möglich und leicht wird, die unermessliche Reihe von Gestalten zu überschauen und sich anzueignen.

Die Aufgabe dieses zweiten Theils der Kompositionslehre können wir nun näher dahin aussprechen: dass hier die Kunstformen gelehrt, eine

Formlehre

gegeben werden soll.

---

*) Es ist an sich weder ein Verdienst noch ein Fehler, wenn Komponisten neue Formen bilden, sondern es fragt sich jederzeit und in jedem einzelnen Falle nur: ob die Form — neu oder alt — dem Gedanken vollkommen entspreche. Nur dann ist ein wahres Kunstwerk vorhanden, sonst nicht, mag die Form auch noch so geschickt nachgebildet sein. Ist aber eine neue Form mit Nothwendigkeit hervorgetreten, dann ist sie allerdings als eine Erweiterung des Kunstgebiets zu achten. So hat sich Beethoven in mehrern vorzüglichen Kompositionen ganz mit den schon feststehenden Formen begnügen können, in andern Werken hat er dieselben fester ausgeprägt oder erweitert, in einigen ganz neue Formen bilden müssen, die der Kunst neue Wege und Ideenreihen erschlossen haben. Auch der Verf. ist (z. B. im Mose, in den vierhändigen Fantasien, in der Sonate in *E.* u. *A.*) auf neue Formen oder neue Wendung schon vorhandner geführt worden; — und hat darüber nur das Bewusstsein auszusprechen, dass dies nicht gesucht, sondern innerlich und künstlerisch bedingt wurde.

3. *Wesen und Nothwendigkeit der Formlehre.*

Wir haben schon anerkennen müssen, dass unzählige Formen der Kunst möglich sind, dass es im Grunde soviel Formen, als Kunstwerke geben kann. Mögen nun auch alle diese Formen in gewisse Klassen zusammentreten, mögen ganze Reihen von Kunstwerken, z. B. alle Fugen oder alle Märsche, in gewissen Grundzügen ihrer Form übereinstimmen und sich eine Anzahl von Hauptformen oder Kunstformen, wie wir sie oben benannt haben, aufstellen lassen: so würde doch die Formlehre nichts als eine Sammlung von todten Modellen sein, die man nicht einmal vollständig zusammenbringen könnte, die uns in der Komposition nicht beleben und fördern, sondern nur hemmen und stören könnten; — wofern nicht allen Formen ein tiefer, lebendiger und belebender Grundgedanke unterläge. Dieser Grundgedanke, der alle bis auf heute schon vorhandne und alle möglicher Weise noch künftig hervortretende Formen trägt, kann hier im Voraus nur angedeutet, aber erst mit der Vollendung der ganzen Formlehre dargelegt und erwiesen werden. Doch wird der, welcher uns in der Entwickelung des ersten Theils der Kompositionslehre nachdenkend gefolgt ist, wohlvorbereitet sein zur Aufnahme dieses Grundgedankens, — ja, er wird ihn mehr oder weniger klar schon voraussetzen.

Wir haben nämlich schon im ersten Theil alle die verschiednen melodischen, harmonischen und rhythmischen Gestaltungen als vernunftgemässe Folgerungen aus den einfachsten Grundgestalten sich entwickeln sehen, so dass die Elementarlehre alle Elementargestaltungen enthalten oder wenigstens nachweisen und rechtfertigen musste, die vernünftiger Weise statt haben können.

Im gleichen Sinne schreitet nun die Formlehre weiter. Sie lässt eine Form nach der andern sich aus den in der Elementarlehre gefundnen Grundlagen vernunftgemäss und in strenger Folgerichtigkeit entfalten, so dass also jede einzelne Form in der Elementarlehre und den vorangegangnen Formen ihre Rechtfertigung findet und mit der Vollendung der Formlehre alle möglichen Kunstformen aufgewiesen oder wenigstens nachgewiesen, dem Jünger zu eigner Auffindung und Herstellung zugewiesen sein müssen.

Hiermit ist also ausgesprochen, dass jede unsrer Formen

auf Vernunft

beruht und in dieser ihrer Grundlage

künstlerische Nothwendigkeit

hat. Eingedenk unsers früher bewährten Grundsatzes *) wollen wir sogleich aussprechen, dass wir nur in sofern irgend eine Form als

*) Th. 1. S. 15 der Komp. L.

recht anerkennen und uns ihrer bedienen, uns ihr fügen wollen, als wir ihre vernünftige und künstlerische Nothwendigkeit erkannt haben.

Von diesem Gesichtspunkt aus fällt nun auch ein gefährliches Vorurtheil, das man in Bezug auf Form der Kunstwerke oft bei den lebhaftesten und begabtesten Jüngern und Kunstfreunden antrifft, ohne Weiteres weg. Dem unterrichteten und dabei von Talent und Temperament vorwärts getriebnen Neuling in der Kunst erscheint nämlich die Form einstweilen leicht als ein blosser Zwang, als ein Herkommen ohne weitern Grund, das dem freien Künstlergeist Fesseln anlege und ihn zwinge von dem abzuweichen, was eigentlich in ihm gelegen, wozu er geneigt und bestimmt gewesen. Dass bisher gewisse Kunstwerke, z. B. Sonaten oder Fugen, in der Form unter einander ziemlich übereinstimmend gewesen, kann zwar nicht verkannt und geleugnet werden. Aber soll daraus folgen, dass wir Neuere und Neueste uns zu derselben Form zwingen, blos weil unsre Vorgänger sie beliebt haben? Würde eine Unterwürfigkeit gegen das Herkömmliche nicht geradezu zum Schlendrian führen und jeden Fortschritt unmöglich machen? Wäre es nicht vielmehr zu wünschen, dass ein Jeder sich frei und eigen und neu entfaltete? —

Hiergegen geben wir vor Allem zu bedenken, ob man wohl wagen darf, von einem Mozart, Beethoven, von allen Meistern ohne Ausnahme anzunehmen: sie hätten sich einem herkömmlichen Schlendrian gefügt? — oder ob man wohl sich ableugnen möchte, wie eigenthümlich sich jeder von ihnen in seinen Werken gezeigt hat? Wenn man nun gleichwohl nicht verkennen kann, dass sie alle bis auf einen gewissen Punkt in der Form übereinstimmend gewesen und dabei wiederum auch Raum und Möglichkeit gefunden haben, sich von diesen zum Grunde liegenden Formen aus frei und eigenthümlich zu bewegen: so muss denn doch diesen stets festgehaltnen Formen ein tieferer Grund inwohnen, als eine blosse herkömmliche Gewohnheit! Und ferner, wenn man einmal bei der Vorstellung eines Herkommens stehen bleiben will: wie ist denn ein solches denkbar, ohne Grund in der Vernunft? Wie kann irgend etwas Herkommen geworden sein, wenn nicht die Kraft der Ueberzeugung es hervorgerufen und die Menschen zur Annahme und zum Festhalten bewogen hat? So führt also selbst jene oberflächliche Vorstellung, — die Kunstformen seien blos hervorgebrachte, herkömmliche Gestaltungen, — sogleich zu der Einsicht weiter, dass diesen Gestaltungen Vernunft, und zwar ein so umfassender und fortlebender Gedanke zum Grunde liegen müsse, dass sie eben sogenanntes Herkommen, bleibende Form haben werden können. Zum blossen, gedankenlosen Herkommen erniedrigen wir sie (oder

vielmehr unser Wirken) nur dann, wenn wir sie hinnehmen, ohne auf ihren Vernunftgrund zurückzukehren; fühlen wir uns dann von ihnen gedrückt und gehemmt, so ist dies nur die Strafe dafür, dass wir sie gedankenlos aufgenommen haben, wie es nicht dem Künstler, sondern dem Handwerker ziemt.

Uns ist also jede Form nichts anders, als

> einer der Wege, auf denen die künstlerisch schaffende Vernunft ihr Werk vollbringt;

und alle Formen insgesammt sind uns

> der Inbegriff aller der Weisen, in denen die künstlerische Vernunft ihr Werk, die Gesammtheit der Kunstwerke hervorbringt.

Jeden dieser Gedanken werden wir in uns aufnehmen, uns zu eigen machen, indem wir ihn thatsächlich ausführen, das heisst: in einem Kunstgebilde verwirklichen. Durch jeden dieser Gedanken werden wir um eine Richtung des Kunstgeistes reicher: jeden können und müssen wir weiter verfolgen und ausbilden, nach dem Beispiel aller Meister, die genau dasselbe gethan haben, ein Jeder nach seiner Weise.

Wenn wir in solchem Sinn die Formlehre auffassen, so kann sie uns — dies ist klar — nur unendlich viel geben, nichts aber nehmen. Sie giebt uns alle Grundgedanken, die in den Werken aller bisherigen Künstler hervorgetreten sind, zu eigen und zu lebendigem eignem Weiterschreiten; und lässt uns Alles, was wir Eignes und Vernunftgemässes schon besitzen oder künftig aus uns hervorheben. Ja, wenn selbst die Formlehre eine Lücke liesse, einen der Wege künstlerischen Wirkens überginge: so würde sie diesen wenigstens nicht versperren, also auch hier uns nicht beschränken: sie würde vielmehr selbst auf ihn hinweisen, indem sie alle andern Wege nebeneinander zeigte.

4. *Das Verhältniss des Jüngers zu den Formen.*

Nach der obigen Erläuterung ist nun der Jünger sicher, dass er auch in diesem zweiten Theil nicht unter willkührliche Gebote, unter einen Handwerkszwang gestellt, sondern als Künstler behandelt und beschäftigt wird; für ihn wie für den gereiften Künstler hat die Formlehre und jedes ihrer Gesetze nur in so fern Gültigkeit, als seine eigne Vernunft und sein künstlerisches Gewissen sie anerkennen müssen.

Nur zweierlei ist hierbei noch zu bedenken:

Erstens wissen wir bereits, dass es viele Kunstformen giebt, deren jede vernünftig, also nothwendig ist; wir sehen auch voraus,

dass eine sich aus der andern entwickeln wird, wie die im ersten Theil aufgewiesenen Gestaltungen. Die Bildung des Künstlers ist daher nicht anders zu vollenden, als indem er die Formlehre vollständig durcharbeitet. Jede Form für sich allein ist nur einseitig. Wäre es möglich, sich in einer einzelnen allein noch so hoch zu vollenden, so würde unsre Vollendung und unser Wirken die armseligste Einseitigkeit an sich haben. Nur wer getreu das Studium vollendet, wer alle Formen durcharbeitet und sich aneignet, nur der erhebt sich über jede Einseitigkeit, entwickelt seinen Geist nach allen Seiten und gelangt zu der künstlerischen Freiheit, die darin besteht, Alles mit Sicherheit und Leichtigkeit vollführen zu können, was der in uns webende Kunstgeist vernunftgemäss ersonnen haben, ahnen und wollen kann.

Zweitens ist Lehre und Bildung, wie sich von selbst versteht, nur unter der Bedingung möglich, dass der Jünger sich dem Gang der Lehre und ihren einzelnen Aufgaben unterziehe. Dies ist nun der einzige Moment einer gewissen Unfreiheit in der ganzen Lehre; der Schüler kann als solcher nicht wählen, sondern muss sich der Aufgabe unterziehen, die nach dem Lehrgange von ihm gefodert wird, während der freie Künstler entweder die Form, in der er bilden will, nach eignem Ermessen vorausbestimmt, oder vermöge der schon erlangten Durchbildung und Reife die ihn erfüllende Idee oder Empfindung frei walten lässt, die sich ohne weitere Vorausbestimmung in einer schon vorhandnen oder auch in einer neu entstehenden Form verwirklicht.

Allein die Nothwendigkeit der Zucht und Folgsamkeit ist jedem Nachdenkenden von selbst einleuchtend. Der Lohn dieser Folgsamkeit und Treue ist eben das Gelangen zur wahren Künstlerfreiheit, die da vollbringen kann, was unser Geist ersonnnn, und die gar weit absteht von jener Schwärmerei der Undurchbildeten in halt- und erfolglosen Träumen ohne würdigen Erfolg, und der Nachbildnerei derer, die wissentlich oder unwissentlich sich an einzelne Muster halten, weil ihnen keine allseitige Bildung zur Freiheit und Selbständigkeit geholfen hat.

Das Zeichen vollendeter Lehrjahre ist: dass uns alle Formen durchaus gleich begreiflich, gleich leicht darstellbar und gleich lebendig geworden seien. Hierhin zu führen, ist die Aufgabe dieses zweiten Theiles. Ausgeschlossen von ihm bleiben nur diejenigen Formen, die sich am besten gleich in Anwendung auf bestimmte Musikorgane *) fassen und desshalb der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze überlassen bleiben.

*) Wir verstehen darunter alle Instrumente und Singstimmen. Vergl. des Verf. allgem. Musiklehre, S. 135.

5. *Geschäft des Schülers.*

Von Seiten des Schülers wird, wie schon im ersten Theil der Lehre, unablässiges Bilden neben getreuer Befolgung des Lehrganges gefodert. Es muss jede Form, und zwar jede so lange geübt werden, bis sie vollkommen sein eigen geworden ist, bis er sie mit vollkommner Sicherheit und Leichtigkeit darstellen kann. Diese Formbildung kann aber keineswegs blos durch technische Uebung erlangt werden. Denn die Kunstformen sind, wie wir schon gesehen haben, nicht todte Leisten, über die die Musik zurechtgelegt und zugeschnitten wird; sie sind Ausdrücke, Ausprägungen der künstlerischen Vernunft, und können nur durch Ueberzeugung und Antheil der Vernunft erworben werden.

Das Zeichen aber, dass man eine Kunstform in rechter Art erworben, ist: dass man sich in ihr mit Freiheit und Antheil der Seele bewege, in ihr mit künstlerischem Interesse und Behagen schaffe. Wem die Form Last oder Fessel ist, der besitzt sie noch nicht.

6. *Nächster Vortheil des Schülers.*

Sobald man den Begriff der Formbildung richtig fasst und sich ihm treu widmet, äussert sie einen mächtigen Einfluss auf den Geist des Schülers, indem sie seine Erfindungskraft zu verhundertfältigen und zugleich zu sichern, ihm jene wohlthuende Festigkeit und Sicherheit des Gemüths zu ertheilen vermag, ohne die ein beglückendes und erfolgreiches künstlerisches Schaffen undenkbar ist.

Denn jedem nur einigermaassen Begabten und Angeregten schweben eine Menge unbestimmterer Anklänge und Vorstellungen vor, die zum Theil aus tiefem Gemüth entsprossen sein können, in dem unausgebildeten, unaufgeklärten Geist aber vergebens nach bestimmter, sichrer Gestalt ringen. Hier ist der Ursprung jenes namenlosen Drangs und Verlangens ohne Erfolg, jenes hastigen Ergreifens, Umbildens, Aufgebens einer Form ohne Vollendung, jener Aufregung und Anstrengung edler Geisteskräfte ohne Gelingen, oft im Grund ohne bestimmtes Ziel, also von Haus aus ohne Hoffnung. Die Verständniss der Form bewirkt schon auf der Stufe des Schülers, dass aus diesem durcheinander flirrenden Chaos von Keimen und Halbgestalten in jedem Augenblick des Schaffens, für jede Unternehmung nur das für diesen einen bestimmten Zweck Geeignete hervorgezogen und mit Beseitigung alles Fremden oder Unbestimmten vollendet werde. Jeder weitere Schritt zieht mehr des Einzelnen aus der wirren Masse hervor zu bestimmtem Dasein, und er-

höht die Kraft, Fremdes zu Verwirrung Drängendes fern zu halten und jeden Keim nach seiner Weise aufzuziehen und sich vollenden zu lassen.

Und hier tröste sich der feurige Jünger der Schmerzen, die ihm die Folgsamkeit gegen die Formlehre allerdings auferlegt. Wie oft möchte sich ein lebendiger empfundenes Motiv gern ganz wo anders hinwenden und ausbreiten, als die eben jetzt gebotene Form will und erlaubt! Wie oft möchte sich in den Figurationen und Fugen eine lebhaft empfundene Stimme selbständiger ergehn und vollenden, während die Form unnachlässlich — und hier für das augenblickliche Gefühl des Schülers sogar störend — ganz Andres, Hinwendung oder Rückkehr auf die übrigen gleich berechtigten Stimmen fodert!

Hier muss nun in der That die Form augenblicklich als Fessel empfunden werden. Allein nur das willkührliche, zuchtlose Verlangen fühlt sich in uns durch Vernunftnothwendigkeit gefesselt; die Entfesselung würde in jenes chaotische Treiben zurückführen. Der zuchtvolle Geist begreift, dass die Form nichts nimmt, sondern eine bestimmte Gestalt giebt, und ihm dazu unbenommen lässt, jenem von ihr abrufenden Gefühl oder Verlangen in einem zweiten oder fernern Gebilde zu entsprechen, jetzt — um das obige Beispiel wieder zu ergreifen — die Figuration oder Fuge zu vollenden, dann aber jene Motive oder die begünstigte Stimme in einer andern Form zu freierer Geltung zu bringen.

Ohnehin muss der Künstler vermögen, eine Gestalt neben der andern festzuhalten und auszutragen; geistige Geburten verlangen ihre Zeit der Reife und Kräftigung, wie leibliche. Ja oft genug ist man zu längerm schmerzlichem Harren, als die Sache fodert, nothgedrungen.

7. *Stimmung zur Arbeit.*

Wenn wir nun die Pflicht anerkennen, alle Formen durchzuarbeiten ohne Nachgiebigkeit gegen unsre besondre oder augenblickliche Neigung: so müssen wir auch in jedem einzelnen Falle frisch Hand an das Werk legen, nicht die Zeit und den rüstigen Augenblick verpassen, indem wir auf eine günstigere oder die beste Zeit und Stimmung warten. Auch hier haben wir uns vor der irrigen Auffassung einer an sich unbestreitbaren Wahrheit zu hüten. Es ist wahr, dass jene Erhebung des Geistes — die künstlerische Begeisterung — welche allein das volle Gelingen künstlerischen Schaffens verheisst, nicht willkührlich hervorgerufen werden kann, und uns keineswegs zu jeder Stunde vergönnt ist. Wenn wir uns also durch den Lehrgang zu Arbeiten bestimmen und uns den Tag der

Arbeit vorschreiben lassen: so wird dieses höchste Gelingen nicht, oder nicht immer, zu erwarten sein. Aber — kann es der Jünger sich überhaupt versprechen? will er, um unzeitig die Vollendung eines einzelnen Werkes zu erzwingen, seine Bildungs- und Vorbereitungszeit in das Unbestimmte verlängern, oder vielmehr verpassen? Man sieht leicht ein, dass dies mit einem geordneten und wirksamen Lehrgang unvereinbar ist. Der Jünger soll nicht schlaff oder leichtfertig den ersten besten Einfall zum Stoff nehmen; sein Selbstgefühl soll das schlechthin Flache oder Gemeine von sich weisen. Aber was ihm der Aufgabe des Studiums und seinem Selbstbewusstsein nicht unpassend und unangemessen erscheint, was geeignet ist, seinen Eifer für die Arbeit wenigstens zu erhalten, wenn auch nicht zu erhöhen: das soll er frisch ergreifen und Besseres für künftige Arbeiten hoffen. Ist dies auch nicht ein hohes Beginnen zu nennen, so widerspricht es doch keineswegs der künstlerischen Natur. Von allen unsern Meistern, ohne Ausnahme, besitzen wir Werke, die unverkennbar einen nicht höhern Anfang genommen und erst im Werden sich mit edlerer Glut, mit tieferm Inhalt erfüllt haben. Viel wahrhafte Kunstwerke wären ungeschrieben geblieben und schwerlich Ein Künstler hätte die Meisterschaft erlangt, wenn man in einer Art von geistiger Prüderie die Feder nicht ergreifen wollte, als auf den höchsten Ruf. Der Eifer des Arbeitens steigert unsre Kraft bei jedem redlichen und beharrlichen Streben, und die bestimmte Form selbst zieht den ihr eignen nicht unwürdigen Stoff aus dem Chaos unbestimmter Vorstellungen heraus, das in jedem strebenden Geiste gährt.

So, und nicht anders darf auch nur von den im Werke gegebnen Beispielen geurtheilt werden. Nicht eine künstlerische Erregung, der Lehrzweck hat sie diktirt, und es wäre ganz unnütz gewesen, in ihnen nach künstlerischer Wichtigkeit zu trachten, es wäre daher auch widersinnig, sie als Kunstwerke aufnehmen und beurtheilen zu wollen. Absichtlich ist sogar meistens der geringere Stoff dem bedeutendern vorgezogen worden, aus Gründen, die sich aus dem Gang der Lehre ergeben.

Drittes Buch.

Die periodischen Formen.

Einleitung.

1. Anknüpfung an den ersten Theil.

Die Anfänge der Formentwickelung sind schon im ersten Buche gegeben. Hier ist Melodie, Harmonie, Modulation entstanden; in ihnen wurden auch die drei Grundformen aller musikalischen Gestaltung: Gang, Satz, Periode — aufgewiesen. In der letztern besitzen wir die erste in sich selbst vollkommen ausgebildete Gestaltung, also die erste Kunstform. Wir haben sie auch schon in der einstimmigen Komposition, und noch mehr in der Anwendung der Naturharmonie zu einfachen, oder zwei- und dreitheiligen Tonstücken, benutzt. Dort aber war uns diese Form nur Mittel zu dem Zweck, unsern Sinn einstweilen an geringem Tonstoffe nach der rhythmisch-melodischen Seite hin auszubilden. Erst später sind wir zu dem Vollbesitz der harmonischen und modulatorischen Mittel gelangt.

An dieser früh gefundnen ersten Kunstform knüpfen wir nun wieder an. Wir kehren aber zu ihr zurück, ausgerüstet mit allen Mitteln der Harmonie und Stimmführung, und trachten danach, jede Aufgabe in allen ihren Theilen zugleich zu erfassen. Nicht also soll etwa erst eine Hauptmelodie erfunden, dann Harmonie dazu ersonnen, endlich die Stimmführung ausgearbeitet werden. Sondern wir wollen — so weit und so bald es uns nur möglich ist — die etwaige Hauptstimme mit Harmonie und der Führung der Nebenstimmen zugleich erfinden.

2. Methode der Arbeit.

Allein dies ist selbst dem Meister bei schwierigern, umfassendern Aufgaben nicht immer möglich, wie viel weniger dem Anfänger.

Hier wollen wir nun zu unsrer alten Maxime (Th. I, S. 27) unsre Zuflucht nehmen. Wo uns das Ganze des unternommenen Werks nicht klar vorsteht, wollen wir vorerst das, was gewiss ist, was wir bereits als sicher und recht erkannt haben, notiren, für das Uebrige Lücke lassen, und vor Allem danach trachten, die Komposition wo möglich in Einem Zuge bis zu Ende zu entwerfen. Noch einmal und noch dringender präge sich der Schüler den in

der Einleitung des ersten Theils gegebnen Grundsatz ein: Scharf und klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft, eigensinnig prüfen, mit Sorgsamkeit und Sauberkeit ausführen. Was er ersonnen, dafür dürfen ihm — wofern es nur recht ist — nimmer die Mittel fehlen; er darf es nur aus der Ueberzeugung, dass es falsch und unrecht sei, niemals wegen irgend einer technischen Verlegenheit oder eines anscheinenden augenblicklichen Mangels an Kräften aufgeben oder ändern. Der Entwurf muss scharf geprüft und ohne Rücksicht auf Vorliebe oder Bequemlichkeit geändert oder verworfen werden, wenn er sich fehlerhaft zeigt. Ist er einmal festgestellt, so werde er mit Sorgsamkeit und Liebe, aber ohne Peinlichkeit und Aengstlichkeit ausgeführt.

3. *Warnung vor zwei Fehlern.*

Vor Zweierlei hüte sich der Schüler.

Erstens meide er bei dem Erfinden und Prüfen des Entwurfs jenes grüblerische Wesen, das sich ewig mit dem Zweifel abquält: ob nicht noch andre Wege da seien, auf denen man eben so wohl oder besser fortfahren könne? und das sich nicht eher zufrieden geben möchte, als bis ein Besseres oder das Allerbeste herausgebracht ist. Dieser hypochondrische Rost zerfrisst die Schärfe und Stärke unsrer Thatkraft, und bezeugt eine Verirrung vom künstlerischen Standpunkt oder sein völliges Verkennen. Denn es giebt auf jedem Punkte künstlerischen Arbeitens (wie schon der erste Theil gezeigt hat) unzählige Wege, die möglicher Weise genommen werden könnten, und man würde niemals einen Schritt weiter kommen, wollte man sich aufhalten, sie alle herauszusuchen, — oder gar berechnen, welcher der bessere oder allerbeste sei. Dem gereiften Künstler giebt innere Anschauung, oder Begeisterung verbunden mit Vollbewusstsein den Weg an, den er eben jetzt zu gehen hat; der Schüler soll den nicht mit Unrecht betretnen fortgehen und die daneben sichtbaren zu zweiten und fernern Werken aufheben. So wird er sich frisch und muthig erhalten und von Werk zu Werk vorwärts schreiten. Mit allem erdenklichen Grübeln und Bessern würde er doch an einem einzigen oder wenigen Werken nicht auslernen; es bedarf dazu unausgesetzten Arbeitens und frischen Vollendens möglichst vieler.

Zweitens meide er bei der Ausführung zu ängstliches, an das Kleinliche und Weichliche gehendes Ausbilden und Ausfeilen, das leicht die Stärke und Geradheit eines gelungnen Entwurfs zerbricht oder bis zur Unwirksamkeit umhüllt. Es soll jede Stimme, ja jeder Stimmschritt erwogen, berichtigt, verbessert werden. Aber

oberster Richter dabei soll die Idee des Ganzen sein. Ein warnendes Beispiel würden die angeblichen Verbesserungen Bach'scher Choräle sein, die wir Th. I. S. 537 u. f. vorgeschlagen haben, wären wir nicht schon dort auf den tiefern Grund zurückgegangen und hätten uns von dem Vorzuge der Bach'schen Arbeit vor allen Verbesserungen aus niederm Gesichtspunkt überzeugt.

4. *Vortheil der Arbeit.*

Unsre Arbeit wird, wie gesagt, Melodie und Harmonie, oder mehrere Stimmen zugleich verbunden in das Leben treten lassen; es versteht sich von selbst, dass dabei auch das rhythmische Element thätig sein wird. Wir haben also mehr Mittel, als früher, zu gleicher Zeit in Bewegung zu setzen.

Hier ist es nun der grösste Vortheil, dass man sich nie einer Seite allein überlasse. Führt uns die Hauptstimme in einer glücklichen, fliessenden Melodie fort, so wollen wir die Harmonie und das Motiv, oder doch den Rhythmus der Begleitung mindestens in flüchtigen Andeutungen aufzugreifen und festzuhalten trachten. Steht uns der Gang der Modulation klar vor Augen, so wollen wir wenigstens einen Hauptpunkt für die Melodie zu fassen versuchen. Haben wir einen oder den andern Theil unsers Gebildes eine Zeit lang versäumen müssen: so wollen wir uns als seinen Schuldner erkennen, und uns nicht eher zufrieden geben, als bis er Genugthuung für die Versäumniss erhalten hat.

Der Vortheil dieses Verfahrens, wenn es uns erst Gewohnheit geworden, ist unberechenbar. Es bringt dahin, dass es uns niemals an Stoff und Anknüpfung bei der Ausführung unsrer Arbeiten fehlen kann; es giebt uns in der Hauptmelodie, in dem Gang jeder Stimme, in der Harmonie, im Rhythmus, in jedem Motiv eben so viel Fäden in die Hand, an denen wir unser Tongewebe fortsetzen und vollenden können; von denen wir einen zweiten und dritten hervorziehen können, wenn der erste nicht weiter zu langen scheint. Man muss sie daher alle, oder wenigstens ihrer zwei sicher in Händen haben.

Erste Abtheilung.

Die freie Liedform.

Jedes Tonstück, das — ein- oder mehrstimmig — nur einen einzigen Gedanken, — oder nur einen Hauptgedanken in Satz- — Perioden — zwei- oder dreitheiliger Form in sich fasst, bezeichnen wir (Th. I, S. 75) mit dem Namen Lied, gleichviel, ob es für den Gesang bestimmt ist, oder nicht. Wir müssen uns schon dieses Ausdrucks in Ermangelung eines passendern bedienen, obwohl er bekanntlich in der Sprache des gewöhnlichen Lebens zunächst eine bestimmte Klasse von Gesängen und Gedichten bezeichnet *).

Wir haben diese Form bekanntlich schon im ersten Theile benutzt, aber mehr zu Lehrzwecken oder zur Ermunterung des Sinnes. Jetzt wollen wir ihr wirkliche Kompositionen abgewinnen, sie also um ihrer selbst willen und zu Kunstzwecken gebrauchen; und zwar soll dies mit Benutzung aller Mittel und sonstigen Ergebnisse des ersten Theils geschehen. Es wird also der sichre Besitz seines ganzen Inhalts vorausgesetzt, und wir werden zwar wieder tief unten, mit den geringsten Mitteln beginnen, auch Anfangs ziemlich langsam fortschreiten, nachher aber um so mehr dem ergänzenden Fleisse des Schülers überlassen dürfen **).

Die Liedform kann entweder für reine Kunstzwecke, um in ihr eine Komposition zu bilden, benutzt werden, oder sie kann sich fremden Zwecken widmen, z. B. um als Marsch oder Tanz eine Handlung oder Bewegung zu leiten und zu begleiten. Im letztern Falle wird die Komposition auf die Art der Bewegung und den Sinn der Handlung eingehen, also einen voraus bestimmten, von aussen gegebnen Karakter annehmen und durchführen müssen. Im erstern Falle wollen wir die Komposition das freie Lied nennen.

---

*) Die (nach der Festsetzung dieses Formnamens im obigen Sinn in der ersten Ausgabe des Lehrbuchs von mehrern Komponisten herausgegebnen „Lieder ohne Worte" gehören nur theilweis unter den Begriff der Liedform; zum Theil haben sie Rondo- und noch andre Formen, die der dritte Band des Lehrbuchs abhandelt. Dasselbe gilt von den Kompositionen gleicher Tendenz, die früher unter dem Namen *Divertissemens*, *Bagatelles* (wir erinnern an die genialen *Nouvelles bagatelles* von Beethoven) herausgegeben worden.

**) Besonders förderlich werden uns die im ersten Theil angestellten Uebungen in der Begleitung gegebner weltlicher Melodien (S. 389 u. ff.) sein.

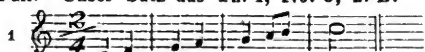
Von dem andern Falle wollen wir die beiden wichtigsten Anwendungen, **Marsch** und **Tanz**, hervorheben.

Wir beginnen mit dem freien Lied und gehen dann zu den angewandten Liedformen über. So leicht und vulgär letztere zum Theil auch seien, so wichtig ist doch ihre Durcharbeitung; denn sie regen durch die Bestimmtheit ihrer Aufgabe zu einem bestimmt karakteristischen Streben an und bilden vorzugsweise den rhythmischen Sinn aus, während der Geist der Töne ohnehin bedenklich genug in das Unbestimmte zu verlocken strebt und die später zur Uebung kommenden Formen bereits eine gewisse Festigkeit und Zuverlässigkeit des rhythmischen Geschäfts voraussetzen, da sie die rhythmischen Glieder und Abschnitte eher verhüllen, als offenbaren.

Erster Abschnitt.
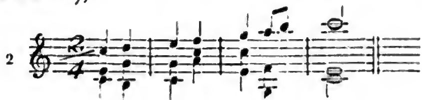
Die Liedkomposition in Satzform.

Wir beginnen nach schon bekannter Weise mit der einfachsten hier anwendbaren Form, der des Satzes. Der Gang (Th. I, S. 30) hat an sich keinen bestimmten Abschluss, kann also keinen für sich befriedigenden Gedanken offenbaren; wohl aber ist beides mit dem Satze der Fall. Unser Satz aus Th. I, No. 5, z. B.



ist, wie wir Th. I, S. 28 erkannt, ein durchaus in sich selber befriedigend abgeschlossner Gedanke, gleichviel, ob sein Inhalt uns neu und bedeutend erscheint, oder nicht.

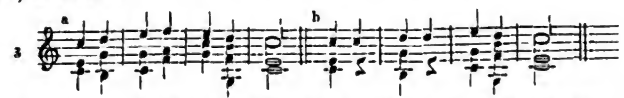
Wir könnten also mit ihm wieder beginnen, nur müsste er begleitet werden *),



---

*) Die Sätze sind fast ohne Ausnahme ungünstig dargestellt, sie haben der Raumersparniss wegen auf eine Zeile zusammengedrängt, oft zu hoch gesetzt, fast immer zu hoch begleitet werden müssen. Allein über Harmonielage und Begleitung ist das Erfoderliche bereits im ersten Theil des Lehrbuchs gesagt worden; nach den dort gegebnen Anleitungen wird der Schüler seine Sätze günstiger, kunstmässig darstellen und die hier gegebnen Beispiele in gebührender Weise umsetzen — oder wenigstens an der mangelhaften Darstellung nicht irre werden können, die nur den oben angegebnen äusserlichen Grund hat.

und wir hätten dabei unsern Vorsatz (S. 3), Melodie und Begleitung wo möglich gleichzeitig zu erfinden, aus den Augen gelassen. Ohnehin ist diese Melodie (Th. I, S. 29) nur einseitig, weil sie nur steigt; die vollkommnere Bildung ist die, welche entgegengesetzte Richtungen vereinigt, erst steigt und dann fällt; wir könnten so, wie bei *a*



setzen. Hier ist zwar das Auf- und Absteigen der Melodie erlangt, aber es ist nicht blos der grössere Umfang der Tonfolge, sondern auch die (wenn auch geringe) rhythmische Steigerung von No. 2 dafür geopfert worden; auch erscheint der so geringe Satz mit Harmonie überladen. Das Letztere ist bei *b* verbessert, wo nicht jeder Takttheil seinen besondern Akkord tragen muss.

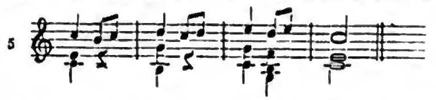
Nur die Melodie in No. 3, *b* ist zu dürftig; Umfang und Steigerung der Tonfolge ist vermindert, der Rhythmus so gering wie im vorigen Satze, die Tonwiederholung ein ärmliches Mittel, über jenen hinaus zu kommen. Wir verbessern dies durch Hülfstöne, —



und haben damit zugleich den Rhythmus belebt und ein, wenn auch höchst einfaches und geringes, doch bestimmter gezeichnetes Motiv (*a*) gewonnen. Der leichte Satz erscheint auch angemessen — nämlich möglichst leicht begleitet, kann also, so unbedeutend er auch ist, in jeder Hinsicht als befriedigend gebildet gelten. Wir legen ihn daher unsern fernern Bildungen zum Grunde; auch die eigne Arbeit des Lernenden würde am Angemessensten gleich ihm angeknüpft. Zuvor jedoch noch einige Bemerkungen, um unsern jetzigen Standpunkt ganz festzustellen.

Wir sind wiederum in der Satzbildung begriffen und befolgen zunächst keine andern Gesetze, als die schon bei der ein- und zweistimmigen Komposition erkannten; erst im nächsten Abschnitte wird ein Fortschritt erfolgen. Wie früher (Th. I, S. 35) halten wir unser Motiv fest, weil wir an demselben Interesse haben (denn warum hätten wir es sonst ergriffen?) und weil — wenn an die Wirkung gedacht werden soll — wir es dem Zuhörer sicher verständlich und eindringlich machen wollen. Wir verlassen es, entweder durch die Form der Komposition genöthigt, oder weil es

seine Wichtigkeit verloren hat, oder endlich, weil es nicht ohne irgend eine unerwünschte Folge länger festgehalten werden könnte. Das Erstere ist an No. 1 (vergl. Th. I, S. 27) zu sehen; der zweite und dritte Fall zeigt sich an No. 4. Wir hätten auch so



setzen, das Motiv *a* also zum dritten Mal bringen können. Allein es schien zu unbedeutend für stete Wiederholung und würde den Satz zu einer gleichen rhythmischen Einförmigkeit, wie die Sätze in No. 3, zurückgebracht haben.

Das Einzige, was hier neu und als Fortschritt über die frühern Lehrabschnitte hinaus erscheint, ist: dass wir nicht blos Melodie oder Naturharmonie geschaffen, oder erst Melodie erfunden und dann Begleitung dazu gesucht, sondern dass wir die ganze Komposition, — Melodie, Harmonie und Begleitungsform gleichzeitig erfunden haben. Mag dies vorerst noch gering erscheinen, da ein Jeder schon aus dem Leben oder aus den frühern Uebungen Kraft genug mitbringt, um solche Gebilde, wie No. 4, leicht zu schaffen; indem wir von nun an am neuen Grundsatze so viel wie möglich (S. 15) festhalten, werden sich Kraft und Erfolge steigern.

Die

erste Aufgabe *)

ist nun, nach dem Vorbilde von No. 4 und aus seinem Motiv im-

---

*) Von hier ab sind nach dem Vorgang des ersten Theils in der dritten Ausgabe

funfzehn Aufgaben

ausdrücklich hervorgehoben worden, von deren Gegenständen der Verf. in fortgesetzter Erfahrung hat gewahr werden müssen, dass die Durchübung wegen der anscheinenden Leichtigkeit und Unbedeutenheit häufig vernachlässigt wird, während doch eben an ihnen für Erfindungskraft und den Sinn für Ordnung Ebenmaass und Freiheit des Gestaltens die erwünschteste Entwickelung gewonnen werden kann.

Nach der funfzehnten Aufgabe hat diese Empfehlung nicht mehr nöthig geschienen. Von da (vielmehr schon von der neunten Aufgabe) schreitet die Lehre von einer bestimmten und selbständigen Kunstform zur andern und man darf um so mehr hoffen, dass eine nach der andern durchgearbeitet wird, weil jede ihr eigenthümliches Interesse mit sich führt (und zwar ein entschiedneres, als die unbestimmtern freien Liedformen) und zugleich das Bedürfniss der Uebung klarer hervortritt. Dass in der Reihe der fernern Aufgaben (nach der funfzehnten) einige wichtiger oder fördernder erscheinen als andere, z. B. die Choralfiguration und Fugenform bildender und ergiebiger als die Nachahmung und der Kanon, ergiebt die Lehre von selbst. Der fleissige Schüler wird keine Form versäumen, wohl aber den grössern Theil seiner Zeit den wichtigern und ergiebigern widmen.

mer neue Sätze zu bilden. Dies gelingt uns, indem wir das Motiv und seine Verwendung uns klar vorstellen.

A. *Satzbildung*.

Das Motiv besteht dem Toninhalt nach aus drei Noten, die stufenweis erst ab-, dann aufwärts gehn, rhythmisch aus der Folge von einem Viertel und zwei Achteln, harmonisch aus der Unterlage eines Akkordes, der (um auch die Form der Begleitung zu berücksichtigen) dreistimmig angegeben und nur zum ersten Takttheil gehalten wird. In No. 4 ist im dritten Takte das ganze Motiv, in No. 5 Harmonie und Begleitungsform geändert. In beiden Sätzen wird der Satz durch Versetzung des Motivs (Th. I, S. 34) aufwärts gebildet. Sobald wir nun einen Punkt von den hier bemerkten ändern, entsteht ein neues Gebilde. Durch harmonische Figuration z. B. — und zwar in sehr einfacher Weise — würde No. 4 unter andern Gestalten auch diese —
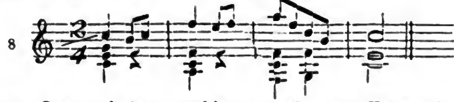


annehmen; im Allgemeinen würden wir für die leichte Weise die leichtere Begleitungsform von No. 4 vorziehen. Jedenfalls haben wir hier nicht Ursach, geflissentlich auf neue Begleitungsformen oder Harmonisirungen auszugehen, da dies schon früher geübt worden; gelegentlich werden sich deren von selbst einstellen. Wir behalten zunächst das ganze Motiv und knüpfen bei seiner Verwendung an.
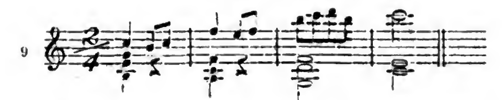
Wie ist es geführt? Aufwärts, — und zwar in stufenweiser Versetzung. Kann es nicht auch a n d e r s (also n i c h t stufenweis!) aufwärts geführt werden? — Hier



ist es sprungweise geführt worden; über *d* (aus No. 4) hinaus nach *e*, dann wieder terzenweis. Hier



tritt es eine Quarte höher, nöthigt uns also zur Harmonie der Unterdominante; dann steigt es nur noch eine Terz, um nicht nach *b* oder eine übermässige Quarte hinauf zu steigen, —



und dem geringen Satz ein übertriebnes Wesen zu geben.

Ueberall sind wir bis jetzt gestiegen, am mässigsten in No. 4. Hier



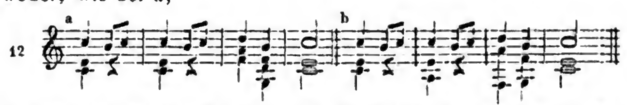
wird eine kleinere Erhebung versucht, die freilich schon im zweiten Takte des kleinen Satzes eine Ausweichung veranlasst.

Wir geben jetzt die steigende Richtung auf, die zwar für den Anfang die natürlichste, nicht aber (Th. I, S. 28) unbedingt nothwendige ist, und versuchen die entgegengesetzte —



auf zweierlei Art, das Weitere (wie oben und überall) der Uebung des Lernenden überlassend.

Auch dies geben wir auf. Soll also das Motiv weder steigen noch fallen, so muss es auf seiner Stelle wiederholt werden, entweder, wie bei *a*,
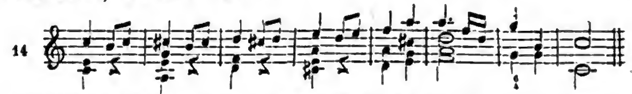


in dürftigster Weise mit derselben Harmonie, oder wie bei *b*, wo der stockenden Tonfolge Harmoniewechsel zu Hülfe kommt.

Wir wissen, dass dies auch mit andern Akkorden hätte geschehen können; folglich kann es mit mehrern Akkorden nach einander geschehen, — und so veranlasst uns gerade die dürftigste Bildung (No. 12), wo der Satz (No. 4) gleichsam erschöpft schien, zu einer Erweiterung desselben,



die ihm mit der grössern Ausdehnung auch reichern Inhalt, also erhöhte Bedeutung ertheilt. Das Motiv ist, vom Harmoniewechsel begünstigt, dreimal wiederholt, ein viertes Mal versetzt, dann (S. 20) verlassen worden.

Hiermit ist unser Satz, wie einst Th. I, S. 45 von vier Takten auf acht erweitert worden. Es ist in diesem Fall auf Anlass der Motivwiederholung geschehn, die uns zu einem Harmoniewechsel reizte, um der Einförmigkeit zu wehren. Eben so wohl kann, wie z. B. hier —



ausgedehntere Verfolgung des Motivs zu solcher Erweiterung führen und der Satz, — wie dieser,



innerlich die Gestaltung eines Ganges (Th. I, No. 34) annehmen, nur dass er zur rechten Zeit, spätestens in den beiden letzten Takten, zum Abschluss lenkt und dadurch eben Satzform gewinnt.

Nun wissen wir aber schon aus Th. I, S. 45, dass man einfache Takte zusammenziehn, z. B. No. 15 in den Vierviertelakt übertragen kann, —
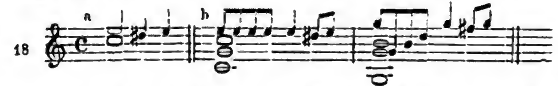


dass also auch die viertaktigen Sätze sich als zweitaktige darstellen lassen, z. B. No. 4 auch so

17

und so umfassen unsre bisherigen Bildungen Sätze von zwei, vier und acht Takten.

In dieser Betrachtung liegt aber sogleich ein neuer Fortschritt. Hätten wir die Sätze No. 17 und 16 zuerst gebildet, so würden wir aus ihnen durch Halbirung der Takte Sätze von vier und acht Takten haben machen können. Verwandeln wir nun die Taktart eines unsrer achttaktigen Sätze, schreiben z. B. No. 15 als Vierviertelsatz, wie hier bei *a*



und erweitern oder bereichern das Motiv, wie wir schon früher gelernt, z. B. in der Weise von *b*: so wird der Umfang des Satzes

auf acht Vierviertel-Takte erhöht, die wieder durch Theilung einen Satz von sechszehn Zweiviertel-Takten ergeben; das Motiv würde das bei *b* gezeigte sein und zwei Vierviertelakte oder vier Zweivierteltakte umfassen. Wir erkennen hier nochmals (Th. I, S. 46), dass die zweitheilige Form ihre Fasslichkeit und ihr Ebenmaass in allen Erweiterungen auf vier, acht, sechszehn Takte behält und dass wir mit gleichem Erfolg auf zweiunddreissig Takte und noch weitere Verdopplungen fortschreiten könnten, wenn nicht endlich der Inhalt in so weitschweifiger Ausdehnung geschwächt und unzulänglich werden müsste. Schon die Ausdehnung auf sechszehn Takte fodert reichern Inhalt (wie das Motiv No. 18, *b* andeutet) und ist desshalb nicht ohne Bedenken.
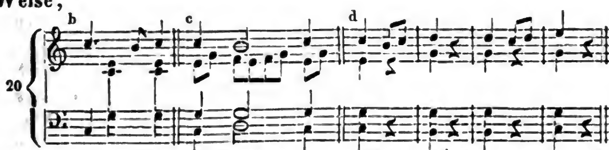
Bisher haben wir mit Ausnahme des letzten Satzes aus demselben Motiv Sätze verschiedner Art und Ausdehnung gebildet. Jetzt nehmen wir das Motiv für erschöpft an und gehen zu einer neuen Arbeit über, die sich gleichwohl an jenes Motiv knüpft, die

B. *Auffindung neuer Motive.*

Hier können wir uns sehr kurz fassen, da der ein- und zweistimmige Satz schon Anlass gegeben, uns hierin zu üben. Wir wissen, dass es wenig nützen kann, auf das Geradewohl einige Motive aufzugreifen, sondern dass es darauf ankommt, eins aus dem andern methodisch zu entwickeln; dass wir aber jetzt nicht blos melodische, sondern melodisch-harmonische Motive zu bilden, — Melodie, Harmonie und Begleitungsform zugleich zu fassen haben. Früher hätte es z. B. genügt, unser Motiv (*a*)

19 a b c d

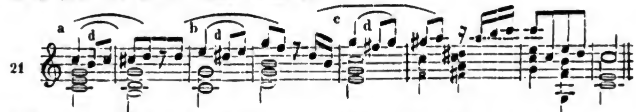
taktisch auf den Drei- und Vierviertelakt (*b*, *c*) auszudehnen, oder durch Zuziehung des nächsten Tons (*d*) aus No. 4 zu erweitern; jetzt müssen wir Melodie und Begleitung gleichzeitig, z. B. in dieser Weise,
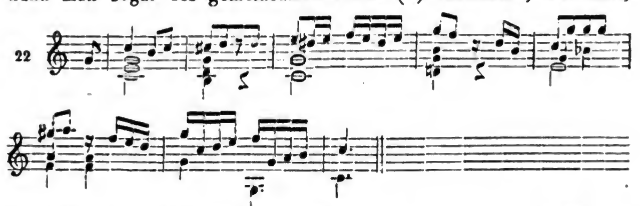


fassen und fortführen. Erweiterung im Takte (des ersten Viertels auf drei Viertel) und zugleich innere Umgestaltung in zweifacher Weise zeigt das Motiv *b* in No. 18.

Allein eben weil unsre jetzigen Motive nicht einseitig melodische, sondern mit Begleitung vereinte sind, können sie auch nach

einer oder der andern Seite freier ausgebildet werden. Das Motiv *d* in No. 19 z. B. liesse sich so



ausführen, dass die zweitaktigen Glieder *a b* und *c* vielfach von einander abweichen und nur einen gemeinschaftlichen Kern (*d*, das Motiv aus No. 4) festhielten. Eigentlich ist aber nicht dieser (*d*), sondern jene Glieder (*a*, *b*, *c*) sind das Motiv; die Einheit des Satzes wird erhalten durch den gleichmässigen, von der Harmonie noch bestärkten Aufschritt der Melodie. Unter solchen Umständen kann man sogar des gemeinsamen Kerns (*d*) entbehren, wie hier,



anscheinend mit Aufopferung des Motivs, geschehen ist. Man erkennt es im Wesentlichen dennoch durch alle Abweichungen und Aenderungen hindurch.

Die bisherigen Beispiele sind des Raumes wegen fast alle auf eine einzige Notenzeile gedrängt worden; dadurch hat die Begleitung eine oft ungünstige Beschränkung erfahren. Der Lernende muss selbst bei diesen ersten Uebungen danach trachten, jeden einzelnen Satz möglichst vollkommen (das heisst eben so wenig dürftig als überladen, sondern stets sinngemäss) darzustellen. Mag auch der künstlerische Werth der ersten Reihen seiner Sätze nur ein geringer sein, der Gewinn aus der Uebung wird sich nach dem Maasse der Sorgfalt und Emsigkeit um so bedeutender erweisen. Mit dem fortwährenden Bilden wächst die Kraft des Bildens und in dem fortwährenden Neu- und Umbilden erhöht und verdichtet sich gleichsam die Urtheilskraft und das künstlerische Bewusstsein, so dass man zuletzt selbst ohne vorgefasste und gewusste Absicht stets zu dem Rechten, Energischen, Höhern greift oder hindringt und Freudigkeit, Kraft und Erfolg sich gegenseitig mit einander steigern.

Diese Mahnung gilt natürlich auch für alle folgende Aufgaben, während die Beispiele nach wie vor im Raume möglichst beschränkt werden müssen.

Zweiter Abschnitt.
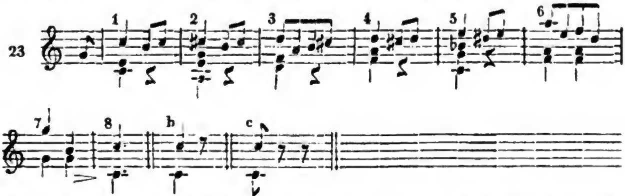
Erweiterungen der Satzform.

Im vorhergehenden Abschnitt ist die Satzform bereits von 2 Takten auf 4, 8, 16 Takte ausgedehnt worden und hätte sich möglicher Weise (S. 25) noch weiter erstrecken lassen. Alle diese Ausdehnungen änderten aber im Wesentlichen nichts an der Satzform und daher war ein Satz von 8 oder 16 Takten im Grunde nicht verschieden von einem von 4 oder 2 Takten. Jetzt betrachten wir das Entstehen verschiedner Erweiterungen, die aus der Gränze der ursprünglichen Satzform herausschreiten.

A. *Ausdehnung des Schlussmoments.*
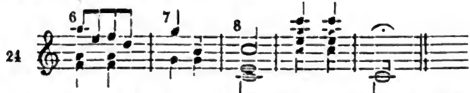
1. Der Schlussakkord.

Mit dem Eintritte des Schlussakkords ist der Satz zu Ende und zwar befriedigend zu Ende gebracht, wenn der Schlussakkord (Th. I, S. 46) auf den Hauptheil oder doch gewesenen Haupttheil des Taktes fällt. Dann kommt auf die Zeitdauer dieses Akkordes im Wesentlichen nichts an. Der nachstehende Satz z. B.



ist bei *b* und *c* eben sowohl befriedigend und vollkommen geschlossen, als bei *a*; der erste Augenblick, das rechtzeitige Eintreten des Schlussakkordes auf dem Niederschlage des letzten Takts hat in allen drei Fällen entschieden. Nur wird bei dem längern Aushalten des Schlussakkordes das Gehör und Gefühl länger mit ihm beschäftigt, also tiefer von seiner beruhigenden, abschliessenden Kraft erfüllt. Daher findet man in vielen Kompositionen den Schlussakkord durch einen Halt unbestimmt verlängert und der Spieler wird durch sein Gefühl auch ohne Vorschrift und bewusste Absicht häufig angeregt, den Schlussakkord bald länger auszuhalten, bald kürzer anzugeben.

Dasselbe Gefühl bestimmt aber auch den Komponisten, den Schlussmoment entweder durch vorgeschriebnes längeres Aushalten, oder durch wiederholte Angabe des Schlussakkordes zu erweitern und dadurch zu verstärken. Schon unser obiger Satz (No. 23) modulirt für seinen beschränkten Umfang weit und lange genug. Wie nun, wenn wir ihm weitern Umfang bei gleicher oder noch reicherer Modulation gegeben hätten? — dann könnte wohl das Bedürfniss entstehen, den Ruhemoment des Schlussakkordes zu weiterer Ausdehnung zu bringen; man würde den Akkord länger halten oder wiederholen, z. B. von Takt 6 an so —
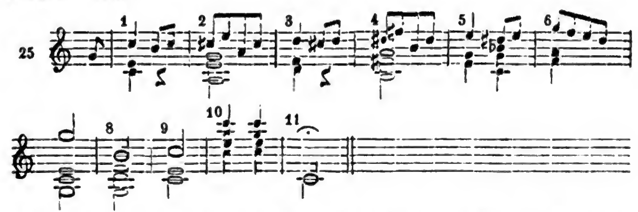


zu Ende zu gehn. Hier sind für den Schlussakkord zwei Takte zugesetzt, zuletzt ist er um noch ein Achtel (das wir des Auftakts wegen hätten abrechnen sollen) und dann noch unbestimmt durch den Halt verlängert, mithin der Satz von acht Takten auf

8 und 2. also auf 10 Takte

erweitert worden. Diese Ueberschreitung des Grundmaasses verletzt und verwirrt nicht, weil man demungeachtet den eigentlichen Schlussmoment mit dem Eintritte des achten Takts empfindet und alles Weitere als blosse Verstärkung hinnimmt.

2. *Die Schlussformel.*

Allein es ist ja nicht eigentlich der Schlussakkord, sondern die Verbindung des Dominantakkordes und tonischen Dreiklangs, die den Schluss bildet; ja das Vorgefühl des Schlusses wird schon durch den vorangehenden Quartsextakkord oder durch erweiterte Schlussformeln (man lese Th. I, S. 122 und A. nach) erweckt. Hieraus folgt, dass man den Schluss verstärkt durch Verlängerung der Schlussformel. Hier —
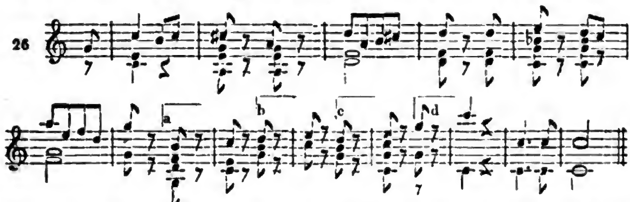


haben wir einen Satz nach dem Vorbilde von No. 23 gebildet. Aber er enthält, die Verlängerung des Schlussakkords um zwei Takte ungerechnet, neun Takte (im Ganzen also elf) weil der
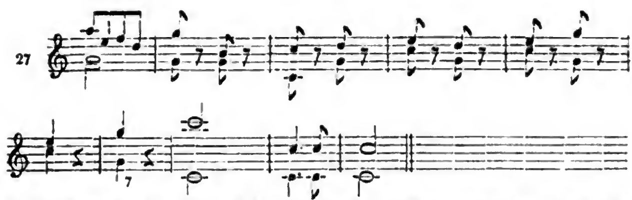
Dominant- und der ihn einleitende Quartsext-Akkord auf das Doppelte ihrer ursprünglichen Geltung ausgedehnt worden sind. Unser Gefühl wird durch diese Erweiterung der 8 Takte auf 9 und der 10. auf 11, wie gesagt, desswegen nicht verletzt, weil es schon im Quartsext-Akkorde den Schluss voraus empfindet. Dieses Gefühl ist, wie sich von selbst versteht, bei dem ununterrichteten Hörer eben so gewiss vorhanden, als bei dem in der Harmonik und Rhythmik Unterrichteten (denn die Grundsätze der Kunst beruhen ja niemals auf willkührlichem Uebereinkommen, sondern auf dem eingebornen Gefühl und Bewusstsein des Menschen) obwohl allerdings der durch Unterricht oder Erfahrung nicht Entwickelte leichter auf die einfachern als auf die entlegnern und verwickeltern Verhältnisse eingehen wird.

B. *Wiederholung der Schlussformel.*

Die Ausdehnung des Schlusses hat, wie wir zuletzt an No. 25 wahrgenommen, eine Verstärkung desselben und damit eine befriedigendere Abschliessung und Abrundung des Ganzen zur Folge. Nicht immer ist aber eine solche Ausdehnung der Schlussformel (oder des Schlussakkordes, wie in No. 23) dem Sinn eines Satzes angemessen; bei erregterm oder leichtbeweglichem Karakter kann rüstiges Fortschreiten und doch zugleich verstärkter Schluss demselben entsprechender erscheinen. Dann tritt an die Stelle der Verlängerungen Wiederholung des Schlusses. So schliessen wir hier —
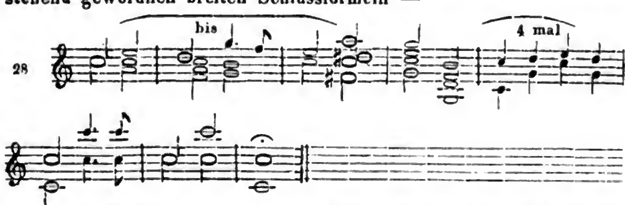


einen nach No. 23, aber unruhiger gebildeten Satz im achten Takte mit der Schlussformel *a* ohne Verlängerung ab; nun erst empfinden wir den Schluss als zu hastig und unbefriedigend — und wiederholen die ganze Formel bei *b*, *c*, und *d*, — oder hätten sie nur einmal (etwa wie bei *d*) oder noch öfter (z. B. *b* und *c* nochmals oder *d* noch einmal) wiederholen können. Mit den noch angehängten Wiederholungen des Schlussakkordes haben sich also unsre acht Takte auf dreizehn ausgedehnt; — so gut wir den Schlussakkord verlängerten, hätte sich zuletzt noch eine Verlängerung der Schlussformel, z. B. von Takt 6 an, —



ergeben und den Satz auf funfzehn Takte erweitern können. Alle diese Ausdehnungen, wenn sie auch auf so ungefüge Taktzahlen, wie 15, 13, 11 u. s. w. führen, verletzen das Gefühl des Ebenmaasses und des nothwendigen Abschlusses durchaus nicht, da man letztern doch am rechten Orte empfindet und alles Weitere als blossen bestärkenden Zusatz hinnimmt.

Nur Eins muss hier noch zu bedenken gegeben werden. Alle hier aufgewiesenen Sätze sind — zumal in ihrer Vereinzelung und ihrem schnellen einmaligen Vorübergehen (anders würden sie als Theile eines grössern Ganzen, z. B. eines Sonatensatzes erscheinen) zu leicht und unbedeutend, als dass sie wirklich so umständlicher Schlussverstärkungen bedürfen könnten; mithin erscheinen die oben aufgewiesenen Zusätze mehr oder weniger als unnöthig und darum belästigend. Allein es würden nicht ohne Raumverschwendung und Ablenkung der Aufmerksamkeit Sätze haben aufgestellt werden können, die so ausführliche Schlussverstärkungen gerechtfertigt, nämlich wirklich nöthig gemacht hätten. — Wie weit hiermit unter Umständen gegangen werden kann und muss, zeigt das Finale von Beethoven's *C*-Moll-Symphonie, dessen Schlussakkord neunundzwanzig Takte (ein Ruhezeichen über dem letzten ungerechnet) einnimmt. Hier musste zum befriedigensten Abschluss des in gewaltigem Ringen und Stürmen sich zum Sieg emporarbeitenden Tongedichts so viel geschehen. Bei geringern Werken soll das Geräusch und die Betonung des Schlusses bisweilen den vorher versäumten Nachdruck ersetzen, stellt aber den Mangel an Gehalt nur noch mehr blos. Dies ist bei jenen besonders in der Opermusik stehend gewordnen breiten Schlussformeln —
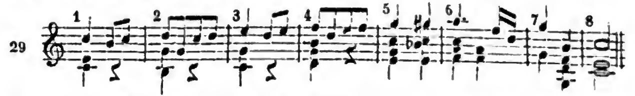


(oder wie sie sich sonst bilden und strecken) der Fall und den so-

genannten „Abgängen“ der Schauspieler zu vergleichen, mit denen diese den Schluss einer Scene oder Tirade bezeichnen und das Beifallssignal geben.

Die bisherigen Erweiterungen haben dem wesentlichen Inhalte des Satzes im Grunde nichts zugefügt, sie haben nur das Ganze durch verstärkten Abschluss mehr befestigt. Jetzt steigen wir in das Innre des Satzes.

C. *Wiederholung des letzten Motivs.*

Ueberblicken wir die bis hierher gebildeten Sätze, so finden wir überall das erste oder Haupt-Motiv zu Anfang bald streng (No. 13 bis 16) bald mehr oder weniger verändert (No. 21 und 22) geltend gemacht, dann aber — um des Abschlusses willen *) oder, weil das Interesse an ihm erschöpft ist — aufgegeben; noch einmal sehen wir dies hier,
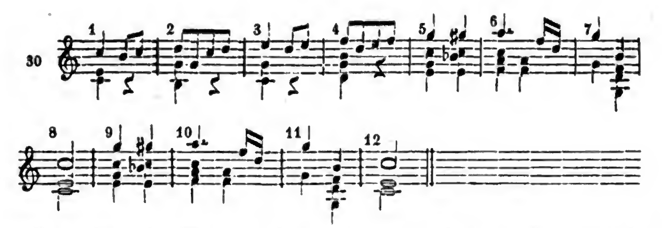


wo das alte Motiv *a* aus No. 4 zweimal genau, zweimal mit einem eingeschobnen *g* oder *d* gesetzt ist, in den letzten Takten aber aufgegeben wird. In diesen letztern Takten wird blos zu Ende gegangen, ohne dass sich dem Inhalt ein stetigeres Interesse zuwendet; denn man geht ohne Aufhalt darüber hin.

Wie aber, wenn auch der Inhalt der letzten Satzhälfte ganz oder theilweis unser Interesse gewönne? — dann würden wir bei ihm weilen, das heisst, ihn wiederholen wollen. Wäre es Takt 7, der uns neuen Antheil abgewönne, so würde die Wiederholung blos die Schlussformel betreffen. Wäre es Takt 6 und wir wollten nach Takt 8 nochmals von Takt 6 an wiederholen: so würde ein Zusatz von drei Takten entstehen, mithin der Satz auf acht und drei, also elf Takte erweitert werden. Hier vermissen wir das bisher stets erhaltne Gleichmaass der Zwei- oder Viertheiligkeit. Das Gefühl für Ebenmaass, das sehr wohl die Verlängerungen des Schlusses in No. 24, 26, 27 ertrug (weil sie sich als blosse Zusätze und zwar im ebenmässigen Zweitaktmaass zu erkennen geben) das auch die Ausdehnung der Schlussformel in No. 25, durch die der Satz auf neun und elf Takte anwuchs, wohl aufnehmen konnte, weil es in der Schlussformel eben nur den Abschluss empfand, würde hier bei gleicher Erweiterung verletzt, weil dieselbe den wesentlichen Inhalt betrifft. Wir müssen also schon um des Ebenmaasses willen auch den fünften Takt mit wiederholen —

---

*) Th. I, S. 43.



und kommen so auf acht und vier oder zwölf Takte. Ohnehin sind ja eigentlich beide Takte (5 und 6) das neue Motiv, das unser Interesse zur Wiederholung anreizen konnte. Was uns übrigens diese Erweiterung als wohlgehörig aufnehmen lässt, ist nicht blos die Vierzahl des Zusatzes, sondern auch der bestimmte Abschluss des eigentlichen Satzes mit dem vierten Takte; hier sind wir befriedigt und das Weitere nehmen wir als ein gleichsam für sich Bestehendes, Besondres auf, als einen Zusatz, der für sich selber wieder das Grundmaass des Satzes (vier Takte) hat.

Einen solchen Zusatz nennen wir
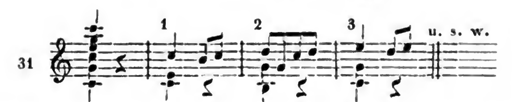
Anhang *);

schon bei der Komposition zweistimmiger Sätze (Th. I, S. 70) haben wir ihn im Vorbeigehen erwähnt. Die erschöpfendere Betrachtung findet erst in der Lehre von der Periodenform (im vierten Abschnitt) ihre rechte Stelle; hier durfte indess nicht unerwähnt bleiben, dass schon bei dem einfachen Satze die Zufügung eines Anhangs Statt haben kann. Dass nach demselben noch die Schlussverlängerungen zulässig, ja wegen der Ausdehnung des Satzes noch eher an ihrer Stelle sind, als bei kürzern Satzbildungen, versteht sich.
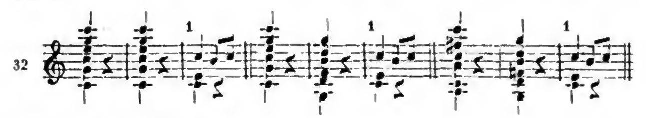
D. *Einleitung.*

Bis hierher haben wir unsern Satz jederzeit erst fertig hingestellt und dann durch Zusätze erweitert; die Erweiterungen konnten daher nur nach oder auf dem Schlusse des Satzes eintreten. Allein ein Satz ist ja an sich selber ein Werdendes; er muss erst begonnen werden, ehe er vollendet werden kann. Und ein solches Beginnen kann Anstand haben oder stocken, entweder, weil der Komponist zweifelt und zaudert bei dem Fortschreiten, oder weil er auf den Anfang besondres Gewicht legt. Es könnte z. B. der Satz No. 29 in solcher Weise —
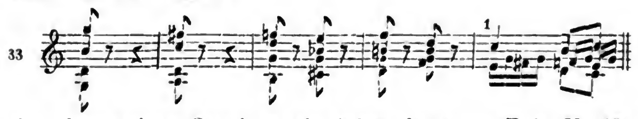
*) Mit dem alten italischen Kunstnamen: *Coda*.



anheben. Man sieht den eigentlichen Anfang im zweiten Takte (der desshalb auch mit 1 beziffert ist) und der voraufgehende Akkord stellt sich als einer dar, der im Wesentlichen gar nicht zur Sache gehört, also nicht mitzählt; er dient nur zur wiederholten und stärkern Befestigung der Tonika und Tonart, die neun Takte sind im Grunde nur acht. Demungeachtet würde eine Einleitung von zwei



oder von vier Takten



eine ebenmässigere Gestalt gewährt haben. Im letzten Falle (No. 33) hat sich beinah ein selbständiger Einleitungssatz gebildet, nur dass ihm die festere Modulations-Richtung und der bestimmte Abschluss mangelt; dessbalb erkennt man doch den letzten (mit 1 bezeichneten) Takt als den ersten des eigentlichen Satzes.

Ueberblicken wir nun alle bisher gebildeten Sätze, nehmen wir an, es sei No. 30 durch Schlusserweiterungen noch um zwei oder vier Takte verlängert, es seien die Sätze in No. 32 und 33 mit oder ohne Anhang und Schlusserweiterung bis zu Ende ausgeführt worden: so haben wir Sätze von

2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16
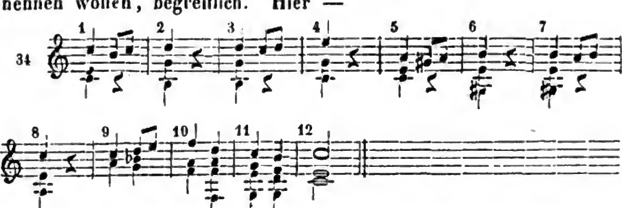
Takten vor uns und können, in gleicher Weise fortschreitend, noch weiter erstreckte bilden. Ueberall herrscht vor

die Zwei- oder Viertheiligkeit,

das Maass von zwei und zwei oder vier und vier Takten; wenn aus den acht Takten neun werden (No. 25 und 31), so liegt die Erweiterung in einem solchen Moment des Satzes, der das ursprüngliche zwei- (oder vier-, acht-) theilige Maass im Grunde nicht aufhebt. Diese leichteste und ebenmässigste Gliederung ist es also, die unsre Sätze selbst bei grösserer Ausdehnung klar und leichtfasslich erhält.

Hieraus wird die letzte jetzt aufzuweisende Gestalt, die wir

nennen wollen, begreiflich. Hier —



haben wir einen Satz von zwölf Takten vor uns, und zwar von zwölf Takten wesentlichen Inhalts, ohne alle Zusätze zum Schluss oder zur Einleitung. Demungeachtet erscheint er ebenmässig, weil er klar gegliedert aus

4, 4 und 4 Takten,

oder vielmehr aus

2 und 2, und 2 — und vier Takten besteht. Und dennoch, so gewiss diese Gliederung recht und befriedigend ist, würde das Ebenmaass, — die Flüssigkeit des Ganzen durch einen Zusatz von noch vier Takten, z. B. durch eine angeführte Wiederholung des letzten Abschnitts,
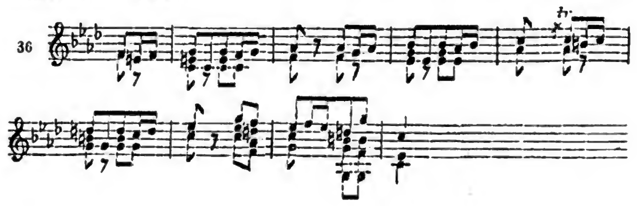
35

noch gewinnen. Denn in der ersten Gestalt (No. 34) waren nur die einzelnen Bestandtheile, — zwei und zwei oder vier Takte, — zweitheilig, das Ganze aber mit seinen dreimal vier Takten dreitheilig, in der neuen Gestaltung tritt auch die Zahl der Abschnitte in der klarsten Ebenmässigkeit auf, das Ganze besteht aus vier Abschnitten in

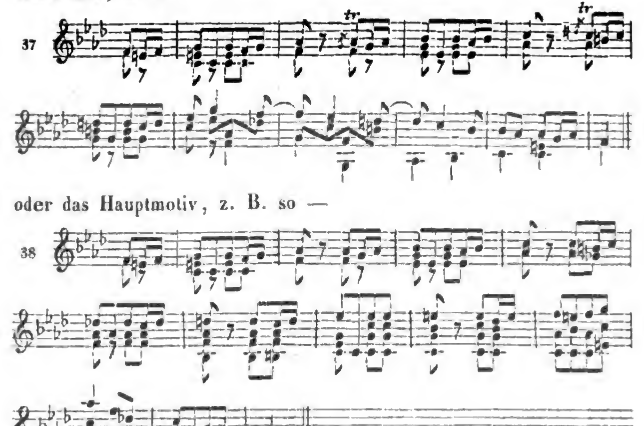
2 und 2, — 2 und 2, — 4, — 4

oder viermal vier Takten.

Eine ähnliche Bildung kann der nachfolgende, den vorigen nachahmende Satz —
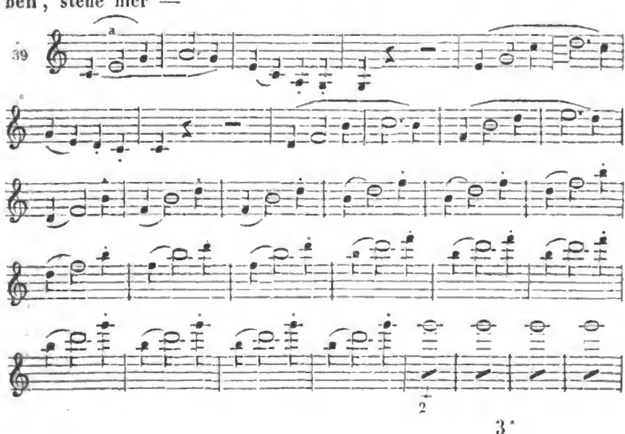


gewinnen, wenn wir ihn bei seinem Herabsteigen zum Schluss ausdehnen, z. B.
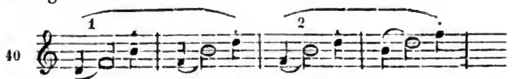


oder das Hauptmotiv, z. B. so —

weiter verfolgen. Auch hier sind wir von acht Takten (No. 38) auf zehn und zwölf Takte (No. 37 und 38) gekommen und hätten noch weiter gehn können, wenn das Motiv oder seine Führung uns weiter angezogen hätte.

Und um zuletzt wenigstens ein Beispiel eines Meisters zu geben, stehe hier —



das Thema aus Beethoven's grosser Leonoren-Ouvertüre, das mit dem Schlusstakt (auf dem seine Wiederholung beginnt) dreiunddreissig Takte hat. Untersuchen wir seinen Bau, so finden wir aus dem Hauptmotiv (*a*) einen Abschnitt von vier Takten gebildet und denselben in einer höhern Lage wiederholt. Dann wird seine erste Hälfte (also zwei Takte) allein gesetzt und in höherer Lage wiederholt; bis hierbin ist alles höchst klar und fasslich. Nun wird bis zu der Schlussformel (die vier oder fünf letzten Takte, *g*—*c*) nur das Motiv *a* (von einem Takte) gesetzt, aber vom dreizehnten bis zweiundzwanzigsten Takt — also fünfmal — so, dass auch hier Glieder von je zwei Takten sich abzeichnen (jedes Glied strebt empor, jedes neue hebt mit einer Wiederholung der vorigen Lage —



an), wenn auch weniger deutlich. Noch weniger unterscheiden sich die folgenden Glieder; aber es folgen allerdings dreimal zwei Takte und der Dominantakkord wieder mit vier Takten, so dass das schon in die Vier- und Zweitheiligkeit eingelebte Gefühl das vorher deutlich ausgeprägte Maass auch hier festhält.

Dass mit der weitern Ausdehnung die Gefahr entsteht, den Inhalt allmählig unter den Wiederholungen erschlaffen und das Interesse verlieren, die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Zuhörers ermüden zu sehn, ist gewiss; No. 38 steht in dieser Hinsicht ungünstiger als No. 37; und in dem Beethoven'schen Satze, der — über einem Orgelpunkt auf der Tonika gespannt — sich majestätisch und kühn wie ein Adler zur Sonne emporschwingt, ist es eben nur die Grossheit der Erhebung, von den Mitteln des Orchesters unterstützt, die nicht einmal den Gedanken einer zu weiten Ausdehnung aufkommen lässt. Allein mit dieser Frage (ob ein Satz nun zu weit ausgedehnt sei, oder nicht) haben wir es für jetzt gar nicht zu thun. Wir üben uns, Sätze aller Art und in jeder zulässigen Ausdehnung oder Erweiterung zu bilden, um dadurch Erfindungskraft und Sinn für ebenmässiges Gestalten zu stärken. Künftig wird dann in jedem einzelnen Fall der Sinn unserer Aufgabe und unser an der Reihe aller durchgebildeten Gestalten auferzognes Urtheil uns Weg und Gränze jedes Satzes vorzeichnen. Die

zweite Aufgabe

des Lernenden ist, an verschiednen Sätzen alle Arten der Erweiterung durchzuführen, so dass jeder Satz durch alle Stufen zulässiger Ausdehnung durchgeführt wird. Je sorgfältiger hierbei die

Hauptstimme, so wie Harmonie und Begleitungsform durchgearbeitet und neugestaltet wird (was in den vorigen Beispielen fast ganz unterblieben, oder ungünstig auf den engsten Raum zusammengedrängt worden) desto fruchtbarer wird sich die Uebung erweisen.

Dritter Abschnitt.

Die Liedkomposition in Periodenform.
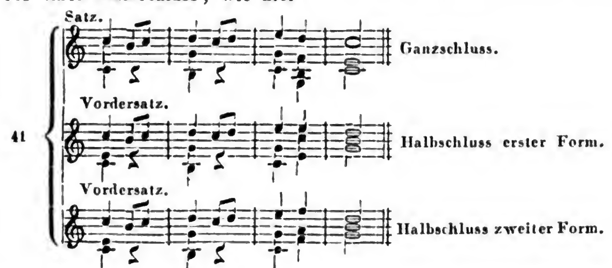
Die Satzbildung hat in den vorhergehenden Abschnitten eine bedeutend weitergehende Ausbildung erfahren, als ihr in der einstimmigen Komposition (Th. I, S. 43), wo uns das Hülfsmittel der Harmonie und Modulation fehlte, zu Theil werden konnte. Dasselbe ist mit der Periodenbildung der Fall. Nur können wir uns Hinsichts ihrer kürzer fassen, weil Vieles schon am Satze gezeigt worden.

Was eine Periode ist, haben wir der Hauptsache nach bereits früher (Th. I, S. 29) erfahren. Wir erkannten damals, dass unsre aus der auf- oder absteigenden Tonleiter gebildeten Sätze nur einseitig gebildet seien und jeder seinen Gegensatz (in der entgegengesetzten Richtung sich bewegend) hervorriefe, so dass erst der Verein von Satz und Gegensatz zu einem Ganzen vollkommne Befriedigung gewährte. Fragen wir nun: wann zur Bildung einer Periode geschritten wird? — so ist die Antwort: wenn ein schon gebildeter Satz an sich nicht befriedigt, sondern sein Inhalt auch von einer andern (der entgegengesetzten) Seite gezeigt werden soll — und zwar im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Satze. Hier geschieht also etwas ganz Andres, als bei den in den vorigen Abschnitten gezeigten Erweiterungen des Satzes. Wir konnten unsern Sätzen verschiedne Ausdehnung (2, 4, 8 Takte u. s. w.) geben, konnten ihren Schluss verlängern, ihnen Anhang und Einleitung beilegen, einzelne Glieder der Abschnitte wiederholen; bei alle dem blieb das Ganze immer nur ein einziger Satz. In der Periode wird ein Satz zu einem andern für sich schon mehr oder weniger befriedigend abgeschlossnen gefügt. Hierauf kommt es an und nicht auf die Ausdehnung; daher kann eine Periode, obwohl sie aus zwei Sätzen besteht, kürzer sein, als ein Satz; sie kann sich auf vier und vier, oder zwei und zwei Takte beschränken, während wir schon weit ausgedehntere Sätze gesehen haben.
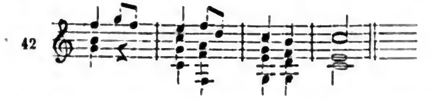
Wie nun Sätze gebildet werden, wissen wir. Aus Th. I, S. 29 ist uns auch bekannt. dass die Richtung des Vordersatzes

in der Regel steigend, die des Nachsatzes fallend; aus Th. I, S. 62, dass der Abschluss des Vordersatzes mit einem Halbschluss von der Tonika auf die Dominante erfolgt; endlich aus Th. I, S. 300, dass eine zweite Form des Halbschlusses der Schritt von der Unterdominante auf die Oberdominante ist. Das Ganze wird bekanntlich durch einen Ganzschluss, — oder (Th. I, S. 299) durch einen Kirchenschluss beendigt.

Gehen wir nun auf unsern diesmal zum Grunde gelegten Satz No. 4 zurück, um ihn zu einer Periode zu erheben, so muss derselbe Vordersatz werden, das heisst: er muss statt des Ganzschlusses einen Halbschluss, wie hier

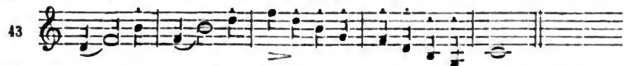


erhalten, weil der Ganzschluss bekanntlich so befriedigend abschliesst, dass nichts Weiteres erwartet wird. Hierauf würde der Nachsatz, wie wir schon wissen, den Inhalt des Vordersatzes mehr oder weniger getreu, aber in entgegengesetzter Weise, z. B. so:
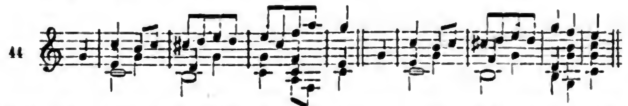


wiederholen. Verbinden wir nun einen der Vordersätze aus No. 41 mit diesem Nachsatze zu einer Periode, so würde diese kleiner sein, wie mancher der vorhergehenden Sätze; — es würde auch das Haupt-Motiv (*a* in No. 4 oder 41) nicht öfter, je weniger oft gesetzt sein, als in jenen, z. B. in No. 14 und 15. Aber der Inhalt tritt in zwei Massen deutlich geschieden auseinander und wird dadurch fasslicher und wirksamer, als selbst bei den gangartigen Sätzen (No. 34, 37) die sich zwar deutlich genug in Abschnitte gliedern, aber denselben weder den beruhigenden, und sichern Abschluss des Vordersatzes, noch den Gegensatz in der Ausführung des Inhalts geben. Jetzt erst, nun uns alle Kräfte zur Satz- und Periodenbildung zu Gebote stehen, wird Wesen und Karakter beider uns vollständiger fasslich, als zu Anfang der Lehre bei unzulänglichen

Bildungsmitteln. Der Satz ist seiner Natur nach einseitig, die Periode hebt diese Einseitigkeit durch den Gegensatz (durch die andre Seite) auf. Der Satz kann seinen Inhalt erweitern und ausdehnen, muss aber mit der je weitern Ausdehnung um eben so viel an fester, geschlossner Haltung verlieren; No. 39 z. B. würde fester zusammenhalten, wenn es vom dreizehnten Takt an so —
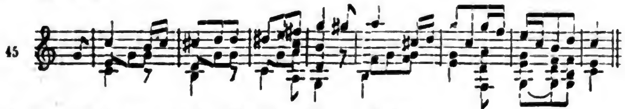


hätte abgeschlossen werden können, — ohne die Idee des Komponisten, den drangvollen unersättlichen Aufschwung zu beschränken. Die Periode bewältigt ihren Inhalt durch entschieden durchgreifende Theilung; sie ist nicht mehr einseitig, weniger in Gefahr der Weitschweifigkeit und des Verschwimmens, aber sie hat auch schon ihrem Wesen nach die unzertrennte Geschlossenheit des blossen Satzes aufgegeben. Der Satz ist seinem Wesen nach einseitig aber kernfest; die Periode vielseitiger umfassend aber auseinander tretend.

Das formelle Unterscheidungszeichen ist der Abschluss des Vordersatzes und mit ihm die Gegenstellung von Vorder- und Nachsatz. Für jenen ist bekanntlich der Halbschluss die regelmässige Form. Ausnahmsweise kann auch der Kirchen-, ja selbst der Ganzschluss an dessen Stelle treten, muss sich dann aber nur unvollkommen (Th. I, S. 113) bilden. Hier —
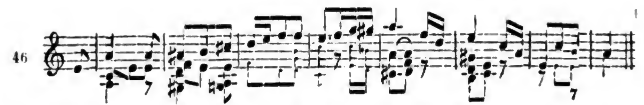


sehen wir einen Vordersatz mit den beiden ausnahmsweisen Schluswendungen. Man muss sie befriedigend genug für die Abgränzung des Vordersatzes und doch nicht so befriedigend wie den vollkommnen Ganzschluss finden; aber eben so gewiss schwächen sie die Wirkung des nachfolgenden — auf denselben Akkord fallenden Ganzschlusses und bilden keinen so entschiedpen Gegensatz zu ihm, wie dem eigentlichen Halbschlusse und wie dem Vorder- und Nachsatz ihrer Bestimmung nach gebührt.
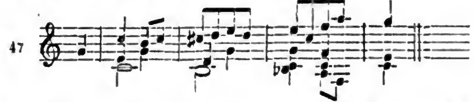
Selbst das kann gelegentlich angemessen befunden werden, bei dem Schlusse des Vordersatzes in die nächste Tonart auszuweichen. So ist hier



Anlass gewesen, in die Dominante, — hier



in einem Liedsatz in Moll in die Parallele auszuweichen. Unstreitig ist hiermit eine stärkere Abgränzung des Vordersatzes gegeben, als durch blossen Halbschluss; es sind die einem ersten Theil (Th. I, S. 217) gebührenden Endweisen. Allein der Inhalt ist für einen ersten Theil nicht weit genug entwickelt; und man ist daher nicht geneigt, der Ausweichung eine grössere Bedeutung als jeder gelegentlichen Modulation (z. B. in No. 34 und 38) beizumessen. Dasselbe gilt mit diesem, nach No. 44 gebildeten Vordersatze,



dessen Ausweichung in die Unterdominante nicht mehr Bedeutung hat, als der Kirchenschluss in No. 44.

So überblicken wir also vier, ja sechs oder sieben Formen *) für die Abschliessung des Vordersatzes, und damit für die Periodenbildung. Jeder Satz, der an der Stelle des ihm gebührenden vollkommnen Ganzschlusses eine dieser Wendungen nimmt, wird damit zu einem Vordersatz und fodert seinen Nachsatz, um sich in Periodenform als ein vollkommen abgeschlossnes Ganze abzurunden. Hiermit ist die

dritte Aufgabe

vorbereitet, die darin besteht; eine Reihe von den nach den vorhergehenden Aufgaben erfundnen einfachen Sätzen (z. B. No. 4, 7, 14, 16) in Vordersätze umzuwandeln und durch zugefügte Nachsätze als Perioden abzuschliessen. Es ist rathsam, jeden Satz in jeder der oben gezeigten Weisen (No. 41, 44 bis 47) und mit besonderm für jede dieser Weisen angemessen erfundnem Nachsatz auszuführen, damit man mit Sicherheit und Gewandtheit denselben Grundgedanken in den mannigfaltigsten Wendungen ausführen lerne.

Vierter Abschnitt.

Aeussere Erweiterungen der Periodenform.

Da in der Periodenform die Satzform enthalten, so sieht man schon voraus, dass die zu dieser gefundnen Erweiterungen auch

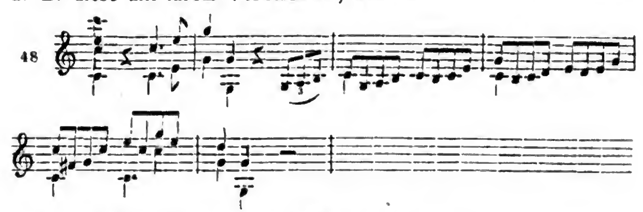
*) Noch andre unwichtigere erscheinen in No. 60 und 61.

auf die Periode ihre Anwendung finden werden. Es bedarf daher für einen Theil derselben nur einer Anführung und wir erwähnen nur, dass
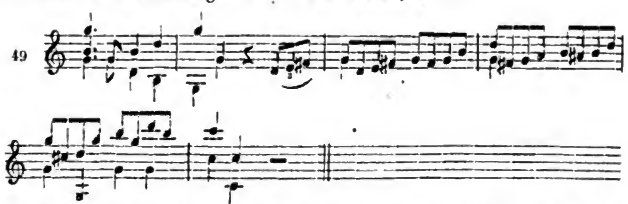
A. die Ausdehnung des Schlussakkordes,
B. die Ausdehnung und
C. die Wiederholung der Schlussformel,
D. die Verknüpfung aller dieser Momente der Erweiterung, so wie
E. die Einleitung

bei der Periode in derselben Weise und aus denselben Gründen statt haben, wie bei dem Satze. Dass die vier ersten Erweiterungen den wirklichen Schluss (also den des Nachsatzes) betreffen, die fünfte dem wirklichen Anfang (also dem des Vordersatzes) vorausgeht, versteht sich.

Doch könnte wohl eine bedeutungsvoller auftretende Einleitung, z. B. diese mit ihrem Vordersatze, also —



zu ihrer Wiederholung vor dem Nachsatze, z. B.



reizen, so dass Vorder- und Nachsatz ihrem Kern-Inhalt nach zwar

4 und 4 Takte,
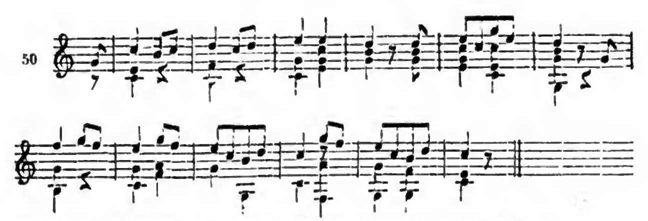
mit der wiederkehrenden Einleitung aber

2 und 4, — 2 und 4 Takte

zeigten. — Beiläufig sehen wir hier die Wiederholung der Einleitung verändert und den Nachsatz eben sowohl in steigender Richtung geführt, als den Vordersatz. Auf beides kommen wir später zurück.

Und eben so wohl könnte ausser der Schlussformel auch die Halbschlussformel, wie hier, —

50



wiederholt werden, so dass aus den zweimal vier Takten

4 und 2, — 4 und 2 Takte

würden. Diese Schluss- und Einleitungsformeln inmitten der Periode, wo es im Grunde keiner Einleitung mehr bedarf und der wirkliche Schluss (also die Besiegelung und Abrundung des Ganzen durch dessen Wiederholung) noch nicht an der Zeit ist, wirken aber mehr als Einschiebungen, als Unterbrechungen (kleine Intermezzos oder Episoden) des eigentlichen Inhalts, sollten also auch nur da gesetzt werden, wo eine solche Unterbrechung förderlich, wenigstens nicht störend und zerstreuend wirken kann. In No. 48 möchte z. B. die fester auftretende Einleitung dem rastlos beweglichen Hauptgedanken wohl als Gegengewicht dienen und in ihrer Wiederholung vor dem Nachsatze (No. 49) den Gegensatz von festen und beweglichen Elementen um so günstiger bilden, da der Nachsatz eben so rastlos emporstrebt, als der Vordersatz. Dagegen hätte der Satz No. 29 gar keiner Einleitung bedurft; wollten wir ihn nun zur Periode umwandeln und die Einleitung (No. 31 bis 33) vor dem Nachsatze wiederholen, so würde der Hauptinhalt nur unnöthig und zerstreuend unterbrochen.

Ein Gleiches gilt von den Ausdehnungen des Schlussmoments. Wir haben sie in No. 23 bis 28 meist an so einfachen, leichtfasslichen Sätzen gezeigt, dass sie hier unnöthig erscheinen mussten. Was nun der leichtern Aufweisung und Uebung wegen (und mit Rücksicht auf Raumersparniss) bereits überliefert und aufgefasst ist, bedarf nicht einer nochmaligen förmlichen Durcharbeitung. Der Jünger mag daher als

vierte Aufgabe
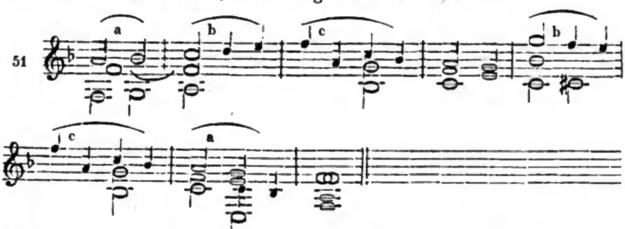
nur einige Perioden mit den oben aufgeführten Erweiterungen durchführen, aber nur solche, die nach Ausdehnung oder dem Wesen ihres Inhalts der Einführung und stärkender oder beruhigender Schluss-Verlängerung bedürftig erscheinen.

Grössere Aufmerksamkeit fodert

F. *der Anhang*,

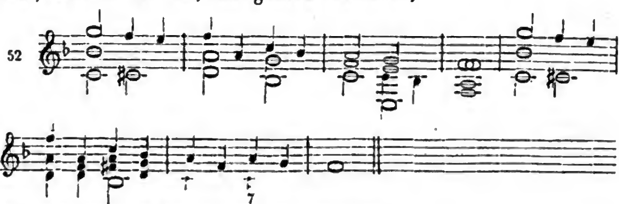
den wir an No. 30 nur im Vorübergehen gezeigt haben. Setzen

wir zuvörderst, um endlich einmal die vielgebrauchten bisherigen Formeln los zu werden, eine neugebildete Periode —



als Grundlage der folgenden Versuche fest. Im Vordersatze tritt wohl eine entschiedne Richtung, nicht aber ein festgehaltnes Motiv hervor; der Nachsatz dagegen wiederholt die Motive des Vordersatzes, wenn auch in abweichender Richtung. Wären wir bei der Bildung des Vordersatzes von einem bestimmten Motiv angezogen gewesen (wie in No. 4 und den meisten bisherigen Sätzen vom alten Motiv *a* in No. 4) so würden wir denselben ganz oder grössern Theils mit diesem Motiv erfüllt haben. Da dies nicht geschehen, so lag es dem Nachsatz ob, die Motive wiederzubringen und besser einzuprägen, wofern wir nicht ohne besondern Antheil nur ein Motiv nach dem andern vorübergleiten lassen wollten.

Am Nachsatz ist das Motiv *a* zur Schlussbildung benutzt, müsste also wiederholt werden, wenn wir den Schluss selber durch Wiederholung verstärken wollten; dies würde eben nur eine Ausdehnung des Schluss-Moments geben, über die bereits das Erforderliche mitgetheilt ist. Wenn aber die vorhergehenden Motive oder der ganze Nachsatz unsern Antheil erregt hätten, so würden wir, wie bei No. 30, den ganzen Nachsatz, —



mit oder ohne Abänderungen wiederholen,

Hiermit ist allerdings der nächste Zweck erreicht, wir hören den Nachsatz zweimal. Allein schon bei No. 30 musste der Mangel an Zusammenhang zwischen dem Hauptsatz und Anhang auffallen, und eben so hier. Jener schliesst mit dem achten Takte so befriedigend ab, dass man gar nichts weiter zu erwarten hat, der

Anhang also als überflüssig und nicht zur Sache gehörig eintritt, wenn gleich sein Inhalt aus dem Hauptsatze genommen und für uns von Interesse wäre.

Dieser Uebelstand liegt im Schlusse, — darin, dass der Schluss des Hauptsatzes vollkommen befriedigt. Er befriedigt aber vollkommen, weil

1) seine Melodie in die Tonika geht,
2) der Dominantakkord sich in die tonische Harmonie auflöst,
3) beide Akkorde als Grundakkorde auftreten,
4) der letzte Akkord auf den Haupttheil des Taktes fällt und da ruht.
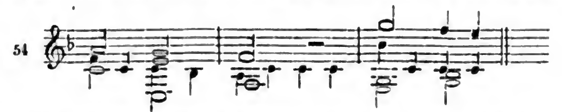
Wir müssen also, um jenen Uebelstand zu beseitigen, die Kraft des Schlusses brechen, das heisst, ihn in irgend einem Punkte zu einem unvollkommnen und darum weniger befriedigenden machen. Dies kann nun in mannigfacher Weise geschehen.

a. Störung im Rhythmus des Schlusses.

Hier —

53
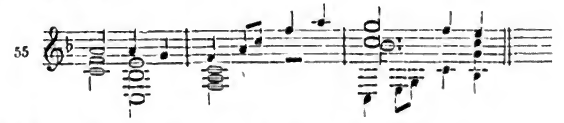
schliesst der Nachsatz genau wie in No. 51. Dass die Schlussnoten kürzer (ihre Geltung wird durch Pausen ergänzt) notirt sind, ist nach dem S. 27 Angemerkten ganz gleichgültig. Allein ehe man die Ruhe des Schlusses noch durchfühlen kann, setzt eine Mittelstimme die Bewegung fort und leitet damit auf ein Weiteres, auf den Anhang hin. Noch sicherer wäre die Anknüpfung gewesen, wenn man die überleitende Bewegung schon unter der Schlussformel



oder noch früher angeknüpft hätte; sie wäre dann nicht als ein

willkührliches Einschiebsel, sondern als eine Folge des zweiten Nachsatztaktes erschienen, hätte auch die Ruhe der Schlussformel gleich vom Anbeginn gestört. Dass das neue Motiv in den Anhang hineinwirkt und sich in demselben fortsetzt, versteht sich.

Statt der Mittelstimme könnte auch der Bass oder Diskant, statt der Tonwiederholung könnte auch eine Tonfolge, z. B. diese in der Melodie,



angewendet und vielleicht im Anhange benutzt werden.

b. Störung in der Harmonie des Schlusses.

Schon aus Th. I, S. 113 wissen wir, dass der Schluss nur vollkommen ist, wenn die ihn bildenden Akkorde Grundakkorde sind und die Oberstimme im letzten Akkorde die Oktave des Grundtons nimmt. So haben wir No. 51 geschlossen. Verändern wir nun den Gang der Oberstimme, wie hier bei *a*,

56 a b c

oder, kehren die Schlussakkorde um, wie bei *b*, oder verbinden Beides; so wird dadurch der Schluss zu einem unvollkommnen, weniger befriedigenden, folglich der weitere Fortgang (der Anhang) zu einem Bedürfniss, statt dass er in No. 52 als ein unzusammenhängender Nachtrag erschien.
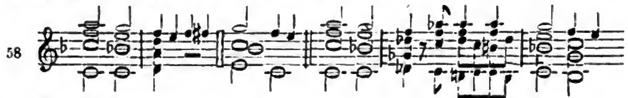
Diese Wendungen führen uns zu dem letzten Mittel; es ist

c. der Trugschluss.

Wir wissen, dass die Auflösung des Dominantakkordes in seine tonische Harmonie die naturgemässeste ist, mithin nicht etwa blos von dem Harmonieverständigen vorausgesetzt, sondern auch von dem einfachen natürlichen Sinne vorausgefühlt wird. Folglich lässt der siebente Takt in No. 51 den Schluss — und zwar im Haupttone — schon vorausfühlen und erwarten. Gleichwohl sind auch andre, abweichende Auflösungen des Dominantakkordes möglich und uns aus Th. I, S. 213 bekannt; der Dominantakkord aus No. 51 kann z. B. auch diese —



und mancherlei andre Wege nehmen, uns also nach *D*mol, *Des*dur, *B*dur, *G*mol u. s. w. bringen. Da wir aber etwas ganz Andres, nämlich den Schluss in *F*dur, erwartet haben: so finden wir uns durch diese abweichenden Wendungen getäuscht und selbst durch die in ihnen gegebnen Schlüsse (z. B. oben in *D* und *Des*) nicht befriedigt. Daher (Th. I, S. 222) der Name Trugschluss und das Bedürfniss noch weiter — und zwar in den Hauptton zurück und zum wirklichen Schluss in demselben, z. B. auf diese Weise, —



geführt zu werden.

Dass übrigens alle bisher aufgezählten Erweiterungen der Periode sich unter einander verknüpfen lassen, z. B. mit einer Einleitung begonnen, der Nachsatz als Anhang wiederholt und dann die Schlussformen ausgedehnt oder durch Wiederholung verstärkt werden kann, versteht sich nach den Auseinandersetzungen bei der Satzform (S. 32) von selber. Die

fünfte Aufgabe

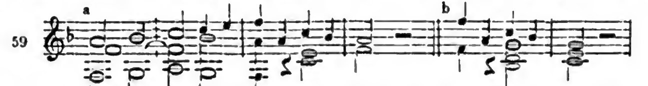
besteht in der Bildung und Verknüpfung von Anhängen zu einigen der früher gesetzten Perioden.

Fünfter Abschnitt.

Innere Erweiterungen der Periode.

Die im vorigen Abschnitte gezeigten Erweiterungen durften wir äussere nennen, weil sie die Periode — allenfalls bis auf den Schluss (S. 44) — unberührt lassen und ihr nur zu Anfang oder zum Schluss etwas zufügen. Nur der Anhang zum Vordersatze (No. 50) könnte die Benennung allenfalls zweifelhaft machen; aber auch hier treten Vorder- und Nachsatz deutlich und unverändert hervor, das Zugesetzte tritt nur zwischen sie.
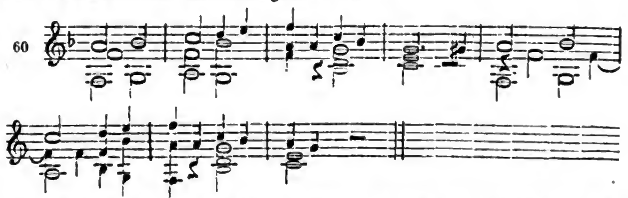
Allein ist denn in der That jedesmal nur die Schlussformel oder der ganze Nachsatz der Wiederholung werth? Der Inhalt des Vordersatzes kann unstreitig eben so wohl unser Interesse wecken. Dieses kann sich entweder an ein einzelnes Motiv knüpfen; dann wird dasselbe, wie z. B. in No. 15, 36 bis 38 so lange wiederholt, als das Interesse sich behauptet und — die Form (das Bedürfniss, den Satz zu schliessen) erlaubt. Oder das Interesse gilt dem ganzen Vordersatze. Nehmen wir an, der Satz *a* (nach No. 51 gebildet)



wäre dem Komponisten gegeben: — kann er so wie hier steht geschlossen werden? Nein; denn der Schluss ist nicht einmal ein vollkommner; und dazu tritt kein Motiv durch Wiederholung begünstigt hervor, an dem das Interesse haften könnte. Das Wenigste, was für den Satz geschehen könnte, wäre, ihn so wie er bei *a* steht, oder mit dem S. 43 aufgeführten, oder dem oben bei *b* gegebnen Schluss (in welchem *b—d—g* statt *b—d—f* gesetzt ist) als Vordersatz aufzustellen und — etwa wie in No. 51 — einen Nachsatz in seinem Sinne zu bilden. Allein der Nachsatz wiederholt nicht den Vordersatz, sondern giebt vielmehr dem Sinne desselben eine entgegengesetzte Richtung und Bedeutung. Also der Satz *a* selber muss wiederholt werden, wenn er Interesse gefunden hat oder erregen und fesseln soll. Dann erfolgt eine wesentliche, innerliche Umgestaltung der ganzen Periode, es entsteht

A. *die Periode von drei Sätzen.*

Zunächst nämlich müsste der Satz *a* wiederholt werden, wie wir in No. 52 den Nachsatz wiederholt haben, Note für Note, oder mit unwesentlichen Aenderungen, z. B.
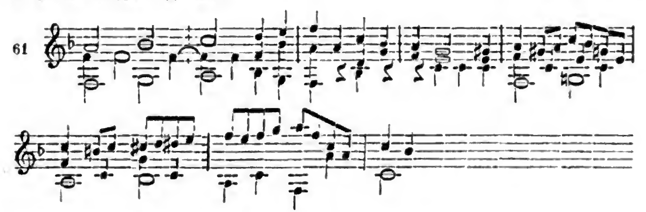


und dann würde der Nachsatz folgen. Hiermit hätte sich eine Periode von

4, 4 und nochmals 4 Takten,
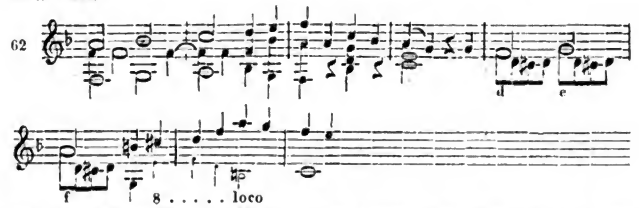
von drei Sätzen — oder einem zweimal aufgestellten Vorder- und

einem Nachsatz gebildet. Allein diese Wiederholung eines ganzen Satzes kann nicht anregend und erhebend wirken, sie ist kein Fortschritt, sondern ein Stillstand, selbst wenn wir den Satz bei der Wiederholung entschiedner, als oben in No. 60 geschehn, ändern, z. B. in dieser Weise
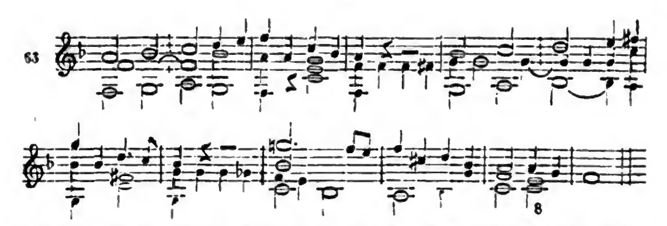


oder noch freier und reicher.

Der Satz selber muss also fortrücken; wir wiederholen ihn auf einer andern Stufe — und vielleicht in einem andern Tongeschlecht, z. B. hier



auf der tiefern Terz in Moll, ein andermal eine Stufe höher oder tiefer, kurz auf irgend einer, zu der der erste Schluss des Satzes melodisch oder harmonisch den Anknüpfungspunkt bietet. Man erkennt sogleich, dass ein solches Fortrücken des Satzes entschiedner wirkt, als alle innern Aenderungen, die sich übrigens, wie No. 62 zeigt, mit jenem vereinen lassen.

Aber wie wird die Wiederholung des Vordersatzes schliessen? — Vor allem nicht mit vollkommnem Ganzschlusse; der gebührt nur dem Nachsatze. Aber eben so wenig mit dem eben gebrauchten Schlusse; das würde Einförmigkeit bewirken. Die Wiederholung muss einen andern oder doch anders gewendeten Schluss erhalten; so ist in No. 60 zwar derselbe Schluss gebraucht, aber doch wenigstens mit einem Durchgang umgestaltet; — in No. 61 ist aus dem Schlussakkorde *c — e — g* bei der Wiederholung ein *c — e — g* und *b* gemacht, so dass das Gefühl des Abschlusses nur in der rhythmischen Abgränzung festgehalten wird; — in No. 62 wird bei der Wiederholung ein unvollkommner Schluss in der Tonart der Dominante gesetzt; — aus No. 59, *a* könnte folgende Periode
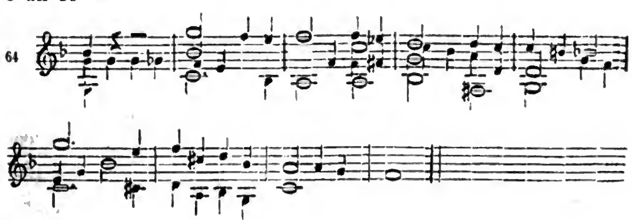


werden, deren zweiter Schluss in eine schon fremdere Tonart fällt.

Hiermit ist also die Periode von drei Sätzen zu entschiedner Ausbildung gebracht. Sie erinnert an früher (Th. I, S. 46) gezeigte Sätze in drei Abschnitten und besteht mit gleichem Rechte, wie diese. Allein dass das Gleichgewicht der ursprünglichen Periodenform in zwei Sätzen verloren gegangen, ist keine Frage; den zwei Abschnitten oder 4 und 4 Takten des Vordersatzes müssten, wenn das Gleichgewicht vollkommen beobachtet werden sollte 4 und 4 Takte, oder zwei Abschnitte des Nachsatzes gegenüber stehn. Dies wäre — wir dürfen nicht sagen: die bessere, aber die gleichmässigere und darum ruhigere Bildung, während der Dreizahl stets eine gewisse Unruhe eigen ist.
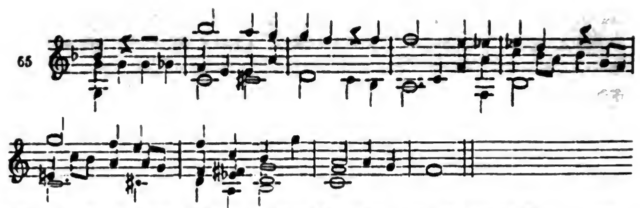
B. *Die Periode von vier Sätzen.*

So kommen wir also zu der Erweiterung der Periode auf vier Sätze.

Die nächste Weise, sie darzustellen, wäre: den Nachsatz in Form eines Anhangs (S. 42) zu wiederholen. Da der Anhang zum Schluss, also zur Ruhe führt, so würde diese Weise nicht so unbefriedigend erscheinen, als die S. 47 in Vorschlag gekommne Wiederholung des Vordersatzes, doch aber gegen den reicher entwickelten Vordersatz zurückstehen. Das Befriedigendere ist, auch dem Nachsatz und seiner Wiederholung eigenthümlichere, von einander abweichende Zielpunkte zu geben; z. B. No. 63 von Takt 8 an so —



in die Unterdominante, oder so —



mit einem höhern Einsatz der Melodie eine weitergeführte, entschiednere Richtung zu geben.

Als

sechste Aufgabe

mag der Lernende ein Paar Sätze zu Perioden mit einfachem Vorder- und Nachsatz ausbilden, dann aber jede dieser Perioden zu periodischen Bildungen erst von drei, dann von vier Sätzen erweitern und dabei von allen auffindbaren Wegen, von einem nach dem andern, Gebrauch machen, so dass er sich selber thatsächlich vorstellt, was alles mit einem Satz auf diese Weise geschehen kann. Diese mehrfachen Behandlungen desselben Stoffes sichern ihm am besten — und mit geringem Zeitaufwande die Einsicht und Gewandtheit, deren der Komponist bedarf.

C. *Weitere und freiere Bildungen.*

In den bisherigen Bildungen sind wir allerdings in mannigfacher Weise über die ursprünglichen Verhältnisse der Periode — über das Maass von zwei gleichlangen Sätzen, Th. I, S. 46 — hinausgegangen. Allein diese Verhältnisse lagen doch überall deutlich genug zum Grunde; die Schlussverlängerungen gaben sich sogleich als blos äusserliche Zusätze zu erkennen, eben so die Einleitungen; — der Anfang war eine Wiederholung des Nachsatzes und trat erst ein, als das rhythmische Gefühl bereits die regelmässige Gestaltung von Vorder- und Nachsatz aufgefasst hatte; — die Wiederholung des Vordersatzes in der dreitheiligen Periode wurde ebenfalls nur als Wiederholung, nicht als ein Fremdes und Befremdendes aufgenommen, führte auch bald zur Entgegenstellung eines wiederholten Nachsatzes, das heisst zur viertheiligen Periode, die mit ihren zweimalzwei Sätzen doch am Ende nur die Grundgestalt mit zwei Sätzen erweitert wiederbringt.

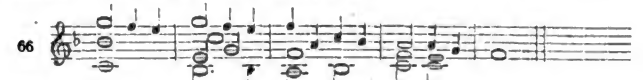
Jetzt wenden wir uns zu weitern und freiern Bildungen, und versuchen

1. die freiere Bildung des Nachsatzes.

Der Nachsatz wurde zunächst einfach (allenfalls mit Schlussverlängerung) aufgestellt, oder in einem Anhange ganz wiederholt;

so sehen wir ihn in No. 51, 53, 63. Seine vollständige Wiederholung hatte vor Allem den äusserlichen Vortheil der Ebenmässigkeit, sie gab einen gleichen Abschnitt oder Satz zu den vorangegangnen. Einen innern Vortheil hätte sie, wenn der wiederholte Satz so viel Interesse erregte, dass man ihn gern oder nothwendig noch einmal aufführte. Wie aber, wenn nur ein Theil desselben um seiner selbst willen Wiederholung verdiente? — Dann können wir die Wiederholung auf ihn beschränken. So im Folgenden.
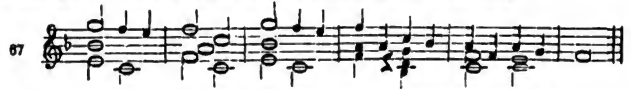
Wir setzen den Vordersatz, wie in No. 51 und nehmen an, dass das Motiv *b* uns vorzugsweis interessire, so dass wir nicht blos den Nachsatz damit anfangen, sondern es nochmals bringen wollen. Dürften wir den Nachsatz so



setzen? — Schwerlich, es würde damit ein fünftaktiger Rhythmus (Th. I, S. 46)*) gebildet, der zwar nicht falsch, aber weiter, lastender, umständlicher ist als der viertaktige und der die Periode ungleichmässig, mit

4 und 5 Takten

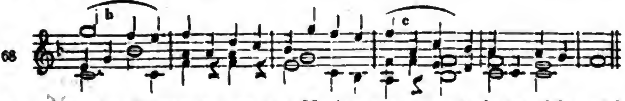
vollendete. Besser wäre diese Bildung des Nachsatzes,



in dem das Verhältniss des Vorder- und Nachsatzes sich als

4 zu 6, oder 4 zu 2 und 4

stellt, mithin die Zweitheiligkeit (S. 33) wieder hervortritt und die beiden ersten Takte des Nachsatzes als Einschiebsel, die vier folgenden als ganz regelmässiger Nachsatz erscheinen. Dasselbe Verhältniss fände hier
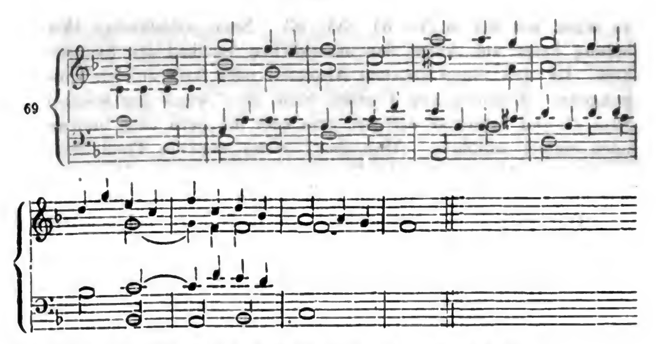


statt, wo die Wiederholung des Motivs etwas verändert erfolgt und das Motiv *c* ebenfalls zwei- oder dreimal in Anwendung kommt.

Diese Bildungen sind ebenmässiger, haben aber doch nicht die Ruhe der frühern, z. B. in No. 53 gegebnen von drei gleichen Sätzen in dreimal vier Takten. Erweitern wir daher nochmals den Nachsatz; wir setzen mit dem letzten Takte des Vordersatzes so ein,

*) Vergl. allg. Musikl. S. 194 u. f.

69
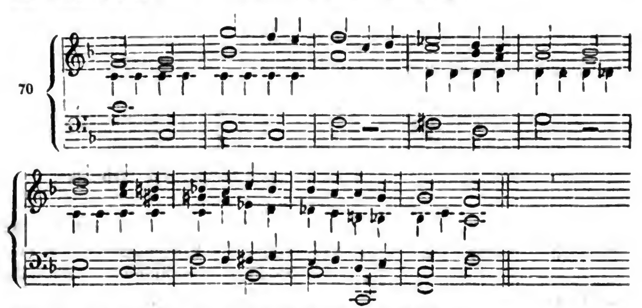


benutzen also das Motiv *b* dreimal und erweitern auf

2 und 6 oder 2, 2 und 6 oder 8 Takte,

gaben ihm auch eine energischere Oberstimme statt der spielenden Wiederholung in No. 67. Noch stärker träte die Grundrichtung des Nachsatzes (Th. I, S. 29) in dieser Bildung

70



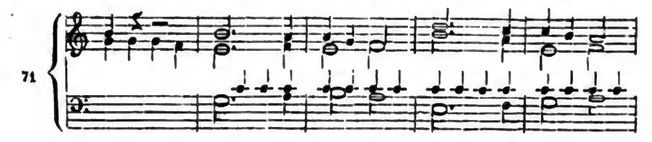
hervor, in der der zu wiederholende Abschnitt in
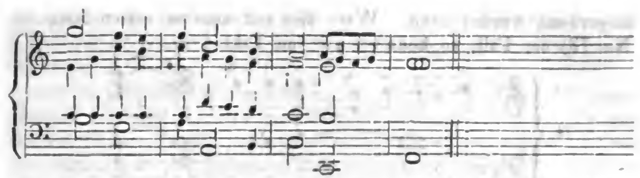
2, 2 und 4 Takten

dreimal hinabsteigt.

Nehmen wir jetzt statt des viertaktigen Vordersatzes einen durch Wiederholung auf acht Takte gebrachten, z. B. den aus No. 63; so würde vor allem das Gleichmaass vollkommen wieder hergestellt sein und man würde dann vielleicht den Nachsatz lieber so

71
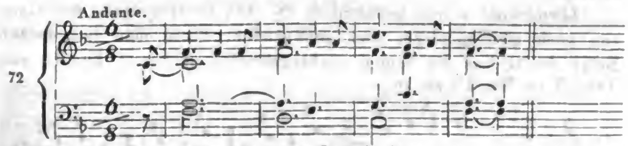




aufstellen. Da der Vordersatz zweimal in eine tiefere Lage führt, so knüpft der Nachsatz in derselben an, tritt zweimal auf höhere Stufen und giebt sich dann erst seiner normalen Richtung hin.
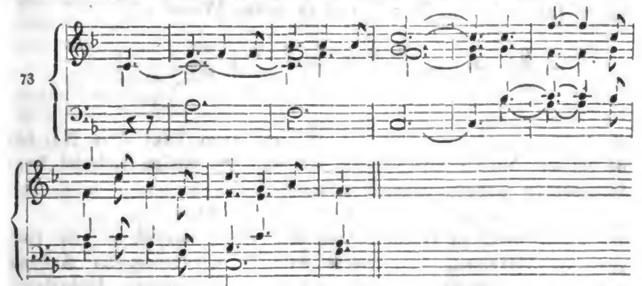
2. Weitere Ausdehnung der Periode.

Den Satz haben wir von vier oder zwei Takten (Th .I, S.47) auf acht und mehr Takte, die Periode von acht Takten in zwei Sätzen auf sechszehn und mehr Takte in zwei, drei, vier Sätzen erweitert. Nach demselben Gesetze müssen unstreitig noch fernere Erweiterungen möglich sein, die sich bald in vergrösserter Taktzahl, bald in Vermehrung der Sätze, bald in Beidem kund geben. Untersuchen wir dies an einem frischen Stoffe; dies
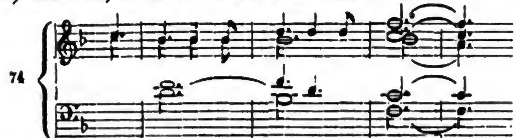


ist der neue Satz, den wir zum Grunde legen.

Wir wollen demselben zu einer regelmässigen Periode erheben; mithin muss er Vordersatz werden und als solcher schliessen.



Ueber diese schon hinlänglich bekannte Periode werden wir weggeführt, sobald einer unsrer Sätze uns mehr Interesse abfodert, als ihm in der regelmässigen — und freilich engen Periodenform

eingeräumt werden kann. Wäre dies mit unserm ersten Satz (in No. 73) der Fall, so könnten wir von Takt 4 so —



fortfahren. Hiermit haben wir die ursprüngliche Periodenform verlassen, den Vordersatz in fortschreitender Weise überschritten und können nun den Schluss kurzweg so —
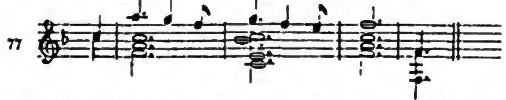


bilden; dies ergiebt eine dreitheilige Periode (S. 47), deren Inhalt in allen drei Sätzen einheitsvoll, leicht fasslich ist und das rhythmische Gefühl durch die Gleichmässigkeit von dreimal vier Takten befriedigt.

Gleichwohl würde bekanntlich (S. 49) die Gestaltung des Ganzen noch gleichmässiger und genügender, wenn man dem dritten Satze die Grösse der beiden vorhergehenden gäbe; es könnte von Takt 3 in No. 75 an so —



zum Schluss gegangen werden. Hier ist nämlich der dritte und vierte Takt von No. 75 — etwa in dieser Weise —



als Schluss aufgefasst und das Weitere (von Takt 3 in No. 76) ist ein aus No. 75 entwickelter Anhang. So stellen sich die Verhältnisse im Ganzen folgendermaassen

4 — 4 — 4 — und 4 Takte;
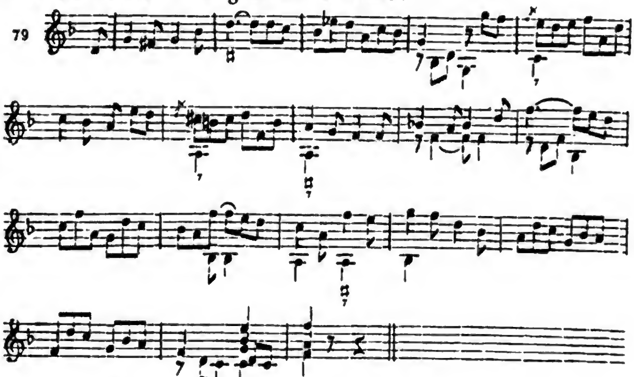
der zweite Satz ist Wiederholung des ersten, folglich mit ihm eine grössere Abtheilung; der vierte Satz ist wiederholender Anhang zum dritten, folglich ebenfalls mit ihm eine grössere Abtheilung. Es theilt sich also wiederum das Ganze in zwei gleiche Theile von je acht Takten, und jeder derselben in zwei mehr oder weniger gesonderte Abschnitte von je vier Takten; und so sind wir doch

wieder auf die rhythmischen Verhältnisse der Periode, wenn auch nicht auf die der Periode ursprünglich eigne Molulation zurückgekommen.

Von hieraus überschauen wir nun gar mannigfaltige Wege zu freiern und ausgedehntern periodischen Gebilden. So gut wir uns in No. 74 zur Tonika zurückwandten, eben so gut hätten wir uns in jeden sonst nahe gelegenen — ja sogar in fremdere Töne wenden können: so gut wir von zwei auf drei und vier Sätze gegangen sind, eben so gut können wir zu mehr Sätzen vorwärts schreiten; wir bilden dazu, um nicht zu ermüden, unsern ersten Satz um.



Wie in No. 74 die Unterdominante, so sei hier die nächste höhere Stufe — *G*moll, die Parallele der Unterdominante — der zweite Sitz des Satzes. Wir gehen so zu Ende:



Hier haben wir also im Ganzen:

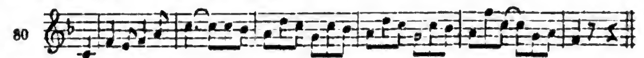
einen Satz von 4 Takten in *F*dur
- - - 4 - - *G*moll
- - - 2 - - *F*dur
- - - 2 - - *D*moll
- - - 4 - - *F*dur
- Anhang - 6 - - *F*dur.

Der dritte und vierte Satz gehören durch ihren gleichen Inhalt zueinander, und so erhalten wir wieder viermal vier Takte und

den Anhang, der zunächst auch nur vier Takte und dann eine Wiederholung von zwei Takten hat, so dass die ganze Komposition aus

4, 4 — 4, 4 — 4 und 6 Takten

oder fünf Abschnitten besteht. Ueberdem sieht man, dass jeder dieser Theile des Tonstücks in der früher gezeigten Weise durch Wiederholungen, Anhänge u. s. w. hätte erweitert werden können, z. B. gleich der Hauptsatz so —
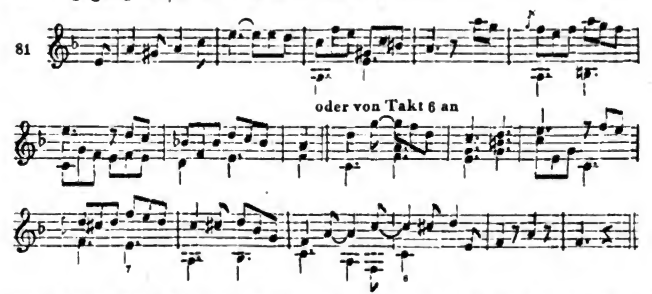


von vier Takten auf sechs, mit genauer Wiederholung oder freierer Verwendung des letzten Motivs. Wir haben also nunmehr in der Ausdehnung und dem Modulationsplan unsrer Perioden eine Freiheit erlangt, für die es dem Anschein nach gar keine nothwendige Gränze giebt.

Allein zweierlei Rücksichten treten einer zu weiten Ausdehnung entgegen.

Erstens werden wir, je mehr Sätze wir in einer Periode zusammenreihen, um so mehr gezwungen zur Wiederholung schon dagewesener Züge, die ihre Wirksamkeit abstumpft, da selten ein Motiv oder Satz so viele Wiederholungen in enger Aufeinanderfolge verdient oder fodert. Zweitens werden wir durch zu weite Ausdehnung genöthigt, entweder für jeden Satz neue Modulationswendungen zu suchen, oder auf schon gebrauchte Modulationspunkte zurückzukommen; beides aber im Verein mit der grössern Länge muss unvermeidlich der Energie des Ganzen nachtheilig werden.

Setzen wir also vor Allem dies fest. Wir müssen Einsicht und Geschick haben, unsern Gedanken in aller Fülle auszulegen, dass er von allen Seiten zur Ausdehnung und Wirkung komme; hierzu wollen wir uns nach der vorausgeschickten Anleitung üben, einem Satz in immer neuen Wendungen reiche periodische Fülle zu geben. Aber zugleich müssen wir eingedenk bleiben, dass Kraft und Fülle keineswegs immer mit der Breite wachsen, dass man nicht in Einer Periode oder auch Einem Tonstück Alles sagen müsse, sondern dass das Eine jetzt, das Andre füglicher in einer andern Ausführung geschehen könne. So haben wir in dem breiten Satze No. 78 und 79 bei einer Länge von 22 Takten weder die Oberdominante noch deren Parallele, ja streng genommen nicht einmal die Unterdominante (als Tonart) benutzt. Der Zug führte uns zuerst auf die Parallele der Unterdominante, mithin von der Oberdominante ab; folglich wäre der Satz überladen worden, wenn wir auch noch die andre Seite hätten ausbeuten wollen. Sollte die Seite der Oberdominante geltend werden, so hätten wir uns ihr gleich zugewen-

det und den Satz No. 78 sogleich in ihr wiederholt, oder wären von ihm zuerst auf die Parallele der Oberdominante und dann auf diese gegangen, z. B. von No. 78 ab so, —



aber dann wär' es nicht wohlgerathen, auch noch die andre Seite, die Unterdominante mit ihrem Anhang, in Bewegung zu setzen.
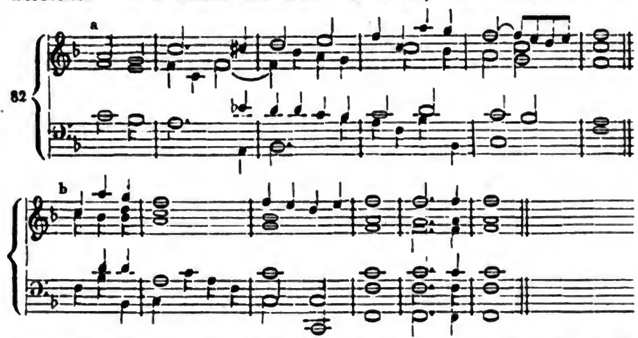
Sind wir erst im Fortgang der Lehre, namentlich in der Lehre vom Instrumentalsatz, mit den grössern Formen bekannt geworden, in denen es möglich wird, einen Gedanken vielfältiger umzugestalten und mannigfaltiger mit andern wechseln zu lassen: so werden wir ohnehin nicht mehr versucht sein, die periodische Form zu weit auszudehnen, weil wir dann bessere Mittel der Entfaltung haben. Für jetzt wollen wir nach dem Beispiel der obigen Versuche in der Regel nicht über vier Sätze hinausgehen und uns an einer Richtung der Modulation, entweder an der Seite der Ober- oder Unterdominante, genügen lassen.

3. Freiere Bildungen.

Das Wesen aller unsrer bisherigen Bildungen beruhte auf konsequenter Entwickelung; diese war die leicht zu begreifende Bedingung alles Gestaltens. Das einmal ergriffne Motiv wollte sich behaupten, der Vordersatz wollte sich wiederholen oder einen verwandten Nachsatz hervorrufen, der Anhang war eine Wiederholung des Nachsatzes. Doch haben wir schon gesehen, dass das Motiv verlassen oder verändert, die Wiederholungen umgestaltet werden mussten. Ist Motiv oder Satz seinem Inhalte nach nicht fesselnd für den Komponisten, so erfolgt Umgestaltung oder völliges Aufgeben.
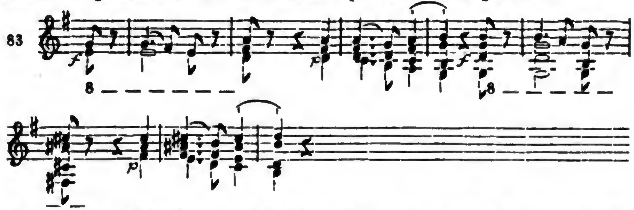
Setzen wir noch einmal den doppelten Vordersatz aus No. 63; dem dort ein einfacher Nachsatz — also vier Takte gegen zweimal vier — folgte: so mag der Inhalt des Nachsatzes keine Wiederholung fodern, gleichwohl würde ein zweiter Abschnitt von

vier Takten ein vollkommneres Ebenmaass in der ganzen Periode herstellen. Wir setzen von Takt 11 an so, wie hier bei *a*
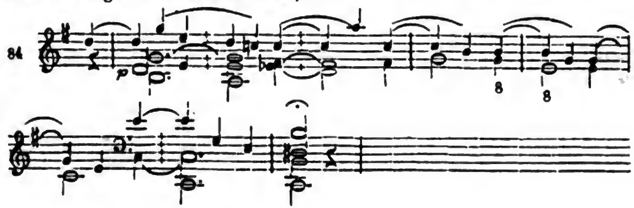


oder mit verlängertem Schlusse, wie bei *b*. Der Satz bei *a* ist keine Wiederholung des Nachsatzes aus No. 63, sondern eine neue Bildung, obwohl aus Elementen des Nachsatzes geschaffen.
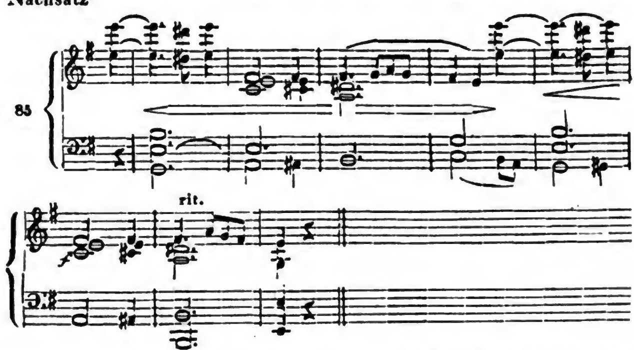
Noch freier und zugleich umfassend gestaltet Beethoven in seiner emphatischen *E*-Moll-Sonate *Op*. 90. Er beginnt so:



mit einem Vordersatze, der sein Motiv in acht Takten viermal wiederholt und mit starker Modulation auf die Dominante zum zweiten Halbschluss (Th. I, S. 300) geht. Man müsste nun den Nachsatz oder die Wiederholung des Vordersatzes erwarten, wenn nicht das einzige Motiv häufig und energisch genug gesetzt wäre. Beethoven bringt einen neuen Satz, —



der — abermals ein Vordersatz genannt werden muss, wie sein Schluss beweist. Es war nothwendig, ein Neues zu bringen, damit nicht längeres Beharren das Motiv und seine bisherige Wirkung abstumpfe. Aber eben so gewiss wird durch dies Neue der erste also Hauptgedanke zurückgedrängt und wäre gewissermassen verleugnet, würde aus unsrer Seele verschwinden, wenn mit dem Neuen geschlossen werden sollte; darum eben erhielt es wieder Vordersatzform. Nun bildet Beethoven aus dem Hauptmotiv den Nachsatz
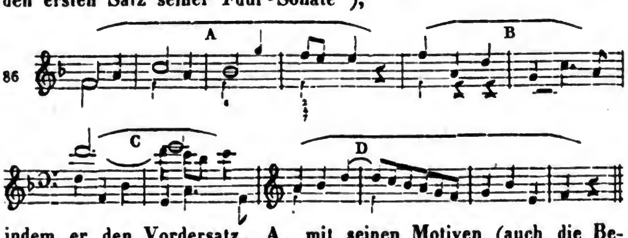


und schliesst so seine Periode einheitsvoll ab. Sie besteht, wie wir gesehen haben, aus

einem Vordersatz von 4mal 2 Takten,
einem zweiten von 8 Takten,
einem Nachsatz von 8 Takten

und vereint zweierlei ganz verschiedne Motive.
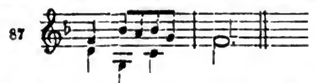
Noch freier, wenn auch im engern Raume gestaltet Mozart den ersten Satz seiner *F*dur-Sonate *),



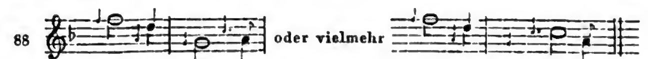
indem er den Vordersatz, A, mit seinen Motiven (auch die Begleitungsform, harmonische Figuration in Achteln) ganz aufgiebt

*) Erstes Heft der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe, No. 3.

und mit einem neuen Gedanken, B, den Nachsatz anhebt, der nun der Grundform nach mit zwei folgenden Takten — etwa so



schliessen müsste. Allein abgesehen von der Unbedeutenheit würde dann der zweite Gedanke, B, eben so nachhaltlos hingefallen sein, als der erste; vor allem wiedorholt ihn also Mozart bei *c*, und zwar in einer andern Stimme. Nun fodert schon das Ebenmaass vier Takte zum Schluss — und die erhalten wieder neuen Inhalt (D), weil eben der vorige Satz, B—C, nicht zum Schluss hat gewendet werden sollen. Die einzige nachweisbare Einheit dieses Gebildes beruht auf der bei B und C zum Grunde liegenden Rhythmik von A,



und der am Schlusse wiederkehrenden Achtelbewegung. Die Form der Periode ist unverkennbar, der innre Zusammenhang locker, weil der Inhalt dem Komponisten weniger wicht g war *).

Sechster Abschnitt.

Anknüpfung weiterer Fortschritte.

Nachdem wir die verschiednen Satz- und Perioden-Formen für Liedkomposition entwickelt und die für die Bildung des Jüngers wichtigsten als besondre Aufgaben zu vorzüglich fleissiger Uebung hervorgehoben: kann es für diese Aufgaben so wie für die nicht ausdrücklich zur Uebung bestimmten des vorigen Abschnitts (die man gelegentlich benutzen möge) im Grunde keiner weitern Anleitung bedürfen. Indess mag um der Wichtigkeit der Sache willen noch ein einziges Beispiel durchgearbeitet werden; wir geben dabei keineswegs auf Erschöpfung der Aufgabe aus, — wenn diese nicht überhaupt unmöglich wäre, — sondern geben nur noch einige Fingerzeige und Betrachtungen.

Da wir überhaupt so wenig wie möglich voraussetzen, so ist es billig, dass wir auch für uns eins der geringsten Motive erwählen. Es sei die Tonwiederholung, die in No. 53 zur An-

*) Der Verlauf der Komposition zeigt dies noch weiter. Vergl. Th. III des Lehrbuchs, S. 270.

knüpfung des Nachsatzes gedient hat; wir haben also nicht einmal eine Tonfolge. Mithin können wir nur vom Rhythmus oder der Harmonie den nächsten Fortschritt erwarten. Auch die Kraft des Rhythmus geben wir auf, und behalten einstweilen den gleichgültigen Gang der frühern Sätze. Es bleibt uns also nichts übrig, als dem sich wiederholenden Ton abwechselnde Harmonien zu geben, und — mit diesen den periodischen Formen uns anzuschliessen. So haben wir also doch einen dreifachen Stoff in Händen: Tonwiederholung, so lange sie genügt und zu nichts Anderm treibt, — Harmonienwechsel, — periodische Zielpunkte und Formen.

Jener in No. 53 wiederholte Ton war die Dominante, bekanntlich die Angel, auf der sich die Modulation dreht. Wir benutzen dies. Auch unser wiederholender Ton sei die Dominante. —



Wir haben uns hier eng an die Aufgabe gehalten; der Ton ist fast so oft, als es gehen wollte, wiederholt, die Harmonie Anfangs die nächstliegende. Eben diese Armuth reizte uns, statt des Halbschlusses einen ganzen mit einer Ausweichung in die Dominante zu setzen, um nur einigermassen aus dem Einerlei herauszukommen. Demungeachtet hat es uns lange genug gelangweilt, um von der Fortsetzung abzuschrecken.

Beiläufig schliessen wir auf der Mitte des Taktes, also auf einem gewesenen Haupttheile. Dies ist bekanntlich (Th. I, S. 46) kein Fehler, da der viertheilige Takt nur als Zusammenziehung von zwei zweitheiligen gilt; gleichwohl hätten wir im Auftakt anfangen können, um einen ganz bestimmten Schluss zu erhalten.
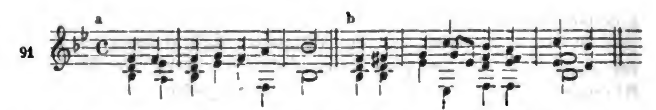
Wir beginnen also wieder im Auftakt, und wollen die Wiederholung nicht zu weit treiben. Hier

a b

90

haben wir denselben Satz auf zwei Takte beschränkt. Bei a nimmt die Melodie den nächsten Ton des ausweichenden Akkordes. Nach der Tonwiederholung ist ein so kleiner Schritt freilich zu klein; erfrischender wirkt schon bei b der mässige Hinaufschritt der Melodie, wiewohl übrigens in besondrer Stimmung die engere Haltung von a vorzuziehen sein könnte.
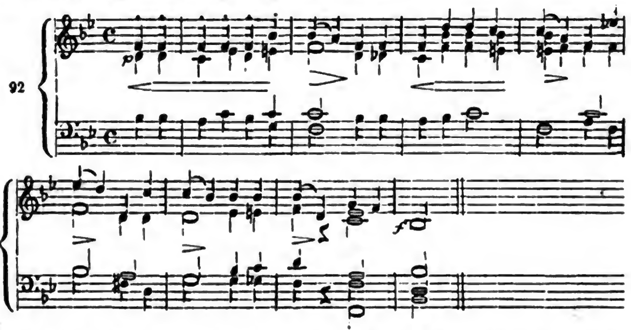
Wie nun weiter? — Wir können die beiden Takte als Vordersatz betrachten und einen Nachsatz bilden, in dem unser Motiv, die Tonwiederholung — etwa wie bei *a*



freilich arm genug) weiter wirkte, oder ein anders Motiv, z. B. wie bei *b*, sich daraus entwickelte; statt des zweiten *f* ist hier *fis* (aus dem grossen ein übermässiger Dreiklang) geworden und hat nach *g* geführt.

Oder wir können uns weiter ausdehnen wollen und nehmen den Satz No. 90, b als ersten Abschnitt des Vordersatzes. Hier tritt nun der Fall ein, dass wir nicht nach der periodischen Ordnung (Th. I, No. 71. 74) auf der tonischen Harmonie geschlossen, sondern den Schluss des Vordersatzes schon vorweg genommen haben, — und zwar in der stärksten Weise, durch förmliche Ausweichung. Es bleibt uns also nichts, als Wiederholung dieses Schlusses übrig.
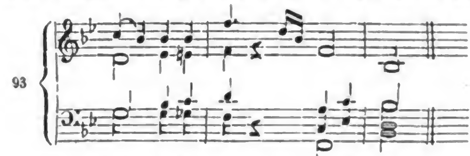
Soll diese Abweichung von der ursprünglichen Ordnung nicht eine Mattigkeit, also ein wirklicher Fehler werden, so muss die Wiederholung eine Steigerung sein. Hier —
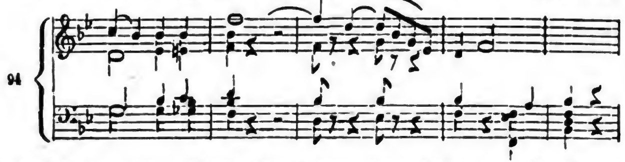


sehen wir das Ganze vor uns. Der zweite Abschnitt des Vordersatzes will den ersten wiederholen, wird aber schneller vorwärts und zu einem grössern Aufschwung hingezogen; so lässt man die Wiederholung des Schlusses zu, und die unregelmässige (das heisst aber bekanntlich nur: über die ersten und nächsten Gesetze zu weitern daraus gefolgerten sich erhebende) Auflösung dient vielleicht, den Schluss körniger zu machen *). — Wie sind wir auf das Wei-

*) Dass diese Auflösung nicht gesucht ist, sondern sich von selbst ergeben hat, sieht man leicht. Dergleichen als Reizmittel hervorsuchen ist gewiss unkünstlerisch und unfördernd.
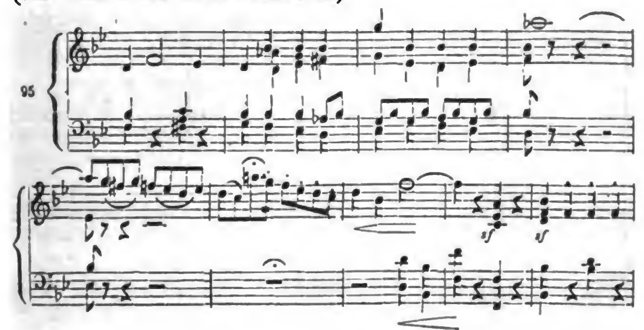
lere gekommen? Erstens lag uns nahe, in den zweimal nach einander verlassenen Hauptton zurückzukehren, es war also der Dominantakkord auf *f* indizirt; dann scheuten wir das in No. 90 schon beklagenswerthe Kleben am armen Motiv, nahmen also das zweite vom ersten zum zweiten Takt gefundne Motiv (den Hinaufschritt) und erweiterten dasselbe bis zu dem entscheidenden Modulationstone. Das neue Motiv wurde wiederholt, und zwar der Richtung des Nachsatzes gemäss abwärts; das erste Motiv, die Tonwiederholung, wollte sich auch noch einmal vernehmen lassen; der Hinabschritt des vorletzten Taktes war vom ersten zum zweiten Takte des Nachsatzes indizirt und durch die Richtung der Melodie gegeben. Ein lebendigeres Gefühl des anfänglichen Stockens oder Zögerns und des nachherigen Aufschwunges in der Melodie hätte vielleicht den Schluss noch einmal hinaufgewendet, z. B. von Takt 6 an:
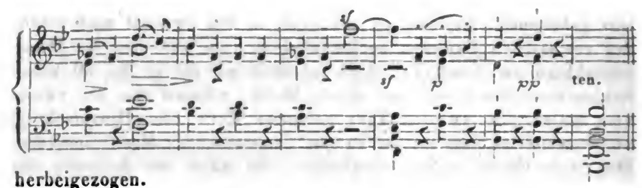


oder dieses neuerlangte *f* als Gipfelpunkt des Ganzen festgehalten,



oder bei dem hier auftretenden Neuen einen Anhang, z. B. diesen (von Takt 3 des letzten Satzes an)
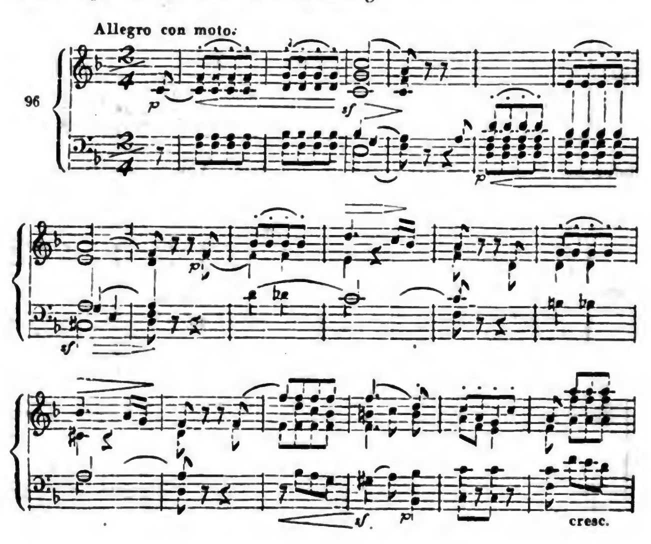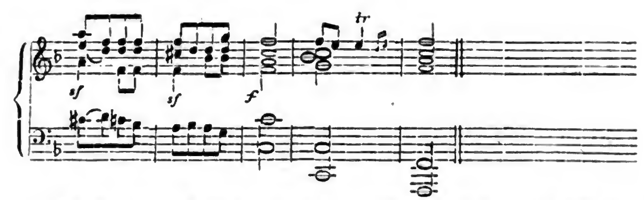




herbeigezogen.

In No. 94 und 95 ist die Melodie hinabgegangen, um nach dem Aufschwung endlich auch noch die beruhigende Schlussrichtung zu nehmen; in No. 95 knüpft der Anhang zwar mit dem Hauptmotiv an, geht aber dann so frei weiter, dass ein nochmaliger Anhang (von Takt 8 an) mit dem Hauptmotiv und Erinnerungen an das zweite Motiv gut schien, um das Ganze einheitsvoll abzuschliessen.

Wodurch ist der freie Lauf Takt 5 im letzten Satze motivirt? — Er bietet in seiner Beweglichkeit und Freiheit den Gegensatz gegen den vorhergehenden langen Ton und das einförmige etwas starre Hauptmotiv.
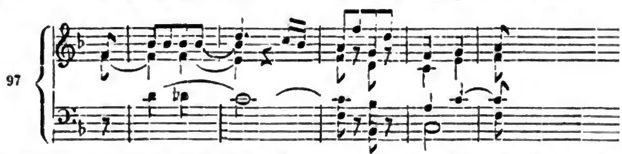
Wir eilen zu neuen Anwendungen. Noch einmal soll einfache Tonwiederholung unser Hauptmotiv sein; wir geben aber den Harmoniewechsel auf, und nehmen dafür etwas leichtere Bewegung. Hier folgt eine der nähern Anwendungen.
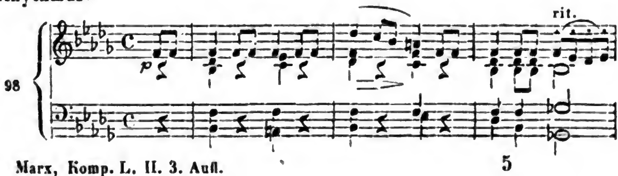




Da wir den Harmoniewechsel aufgegeben hatten, so war nur Tonwiederholung, also nur ein höchst einfaches rhythmisches Motiv, das der erste Takt zeigt, übrig. Dies trieb uns zu einem Hinaufschritt, zur Wiederholung des Motivs im zweiten Takte. Allein auch dieser Fortschritt war zu unbedeutend, und dabei der Rhythmus zu trippelnd, als dass wir so hätten weiter gehen können; es folgte also ein neues Motiv als Gegensatz des ersten.
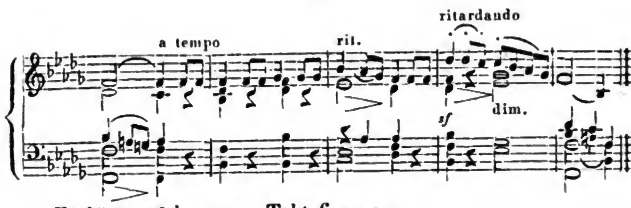
Hiermit ist ein erster Abschnitt zu einem Vordersatze gewonnen, und man müsste erwarten, dass dieser mit einem zweiten Abschnitt auf der Dominante schlösse. Allein der unruhige Rhythmus und sein Schlussfall, der weiter verlangt, haben die gewöhnliche periodische Form in eine Satzkette verwandelt, und unser ganzes Tonstück bildet sich aus zwei grössern, zwei kleinern und einem aus zweien zusammengezognen Abschnitte. Lässt uns dies — zumal bei den sehr fühlbaren Absätzen der ersten vier Abschnitte, und da die beiden zweiten den Ton- und Schlussfall der beiden ersten wiederholen — Monotonie und Zerstückelung befürchten, so könnten wir die mittlern Abschnitte durch einen grössern, z. B.
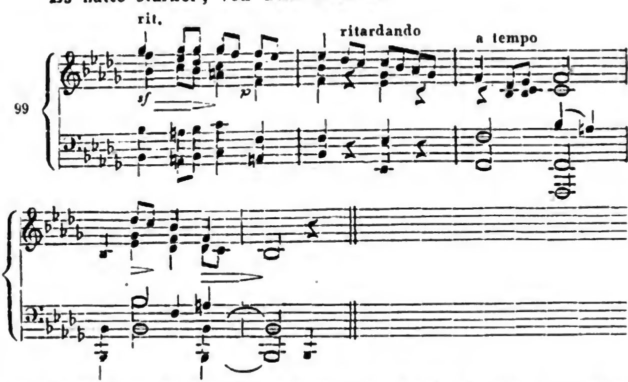


ersetzen und dann von Takt 18 an weiter gehn. — Einstweilen wollen wir an diesem Tonstücke die abermalige Benutzung des so geringen Motivs beobachten.

Zum letzten Male (mit Uebergehung vieler Zwischen- und Seitenfälle) ergreifen wir dasselbe Motiv, jetzt aber mit belebterm Rhythmus.





Es hätte stärker, von Takt 6 an so:



und in mancher andern Weise ausgeführt werden können; doch sei dem Schüler überlassen, die ihm nächsten Aus- und Seitenwege zu betrachten und so weit es thunlich zu verfolgen. Wir sagen: die sich jedem zunächst darbietenden; weil alle aufzufinden oder nur zu berechnen kaum möglich, gewiss aber nicht künstlerisch wäre. Man sieht schon auf diesem Punkte, was der erste Theil bereits gelehrt hat: dass der Reichthum der Kunst mit jedem Schritte, den man vorwärts thut, unermesslich wächst. Wie unsern neuern Astronomen mit jeder Verbesserung des Fernrohrs neue Sternbilder, neue Weltenschaaren emporstiegen oder deutlicher wurden: so erweitert sich auch uns mit jeder neuen Einsicht, mit jedem Fortschritt in musikalischer Bildung der Gesichtskreis, der Reichthum der Gestalten, die Macht hervorzubringen und zu vollenden.

Ehe wir im folgenden Abschnitte zum zweiten Beispiel übergehen, knüpfen wir einige Betrachtungen an die vorhergehenden Fälle.

1. *Die Zahl der Begleitungsstimmen.*

Wir haben schon in den frühern Sätzen, besonders aber in No. 92 bis 99 bald mehrstimmig bald minderstimmig begleitet; man

mag annehmen, dass bei den minderstimmigen Abschnitten einige Stimmen pausiren, oder mit andern im Einklang gehen. Diese Freiheit ist schon Th. I. S. 397 begründet, und so haben wir nur zu erinnern, dass der Wechsel in der Stimmzahl, so frei er auch scheine, doch niemals willkührlich, sondern nur aus Gründen, die in der Sache liegen, erfolgen darf. So wird z. B. No. 92 erst bei der Steigerung, in den Schlüssen der Abschnitte vierstimmig; in No. 96 werden die beweglichern Mittelsätze dreistimmig, der Schluss sechsstimmig; in No. 94 und 95 hat die Stelle, wo die Hauptmelodie am bedeutendsten und freiesten walten soll, nur eine sehr schonende, dünn und kurz anklingende Begleitung.

Es sind dies und Manches, was jeder selbst aufsuchen muss, kleine Hülfen zu wirksamerer Herausstellung des Gedankens oder Gefühls, das wir auszusprechen haben, die Niemand versäumen sollte, da sie zur zweckmässigen Vollendung gehören und ein Fehlgriff darin für die Wirkung eines an sich guten Satzes oft störend oder gar zerstörend wird, wie bereits das zweite Buch gelehrt hat. Hier haben wir Gelegenheit, uns auch in dieser Weise zu üben und aufzuklären; gleich in der folgenden Abtheilung betreten wir ein Gebiet, wo die Stimmzahl — mit sehr geringen Ausnahmen — streng beobachtet werden muss und ganz andre Kräfte in Bewegung gesetzt werden. Man strebe also hier um so ernstlicher, gleich bei der ersten Erfindung auch das Begleitungswesen mit in den Sinn zu nehmen.

2. *Form der Begleitung.*

Auch hierüber giebt das zweite Buch des ersten Theils genügende Auskunft. Wir heben hier nur einen Punkt hervor. — Die Sätze No. 96 und 98 beginnen mit dem Motiv der Tonwiederholung: in jenem geht die Begleitung mit jedem Ton der Hauptstimme, in diesem tritt sie nur zu den Haupttheilen des Takts ein und pausirt dazwischen. Warum? Weil in No. 98 der Rhythmus in Kraft getreten war und darum gestärkt werden musste; in No. 96 aber die unbedeutend rhythmisirte, tonarme Hauptstimme zu gering gewesen wäre, hätte man sie nicht wenigstens mit Stimmmasse aufrecht gehalten.

Es ist noch

3. *die rhythmische Einrichtung*

in der Kürze zu bedenken.

No. 92 besteht aus Abschnitten von

2, 2, 1 und 1, 2 Takten.

Die Erweiterung des letzten Abschnitts auf vier Takte in No. 94 und 95 ist leicht fasslich. In letzterm tritt noch ein Nachsatz auf,

der mit zwei eintaktigen Gliedern anfangen zu wollen scheint. Aber die letztere erweitert oder setzt sich fort zu einem Abschnitte von sechs Takten; — das Uebrige versteht sich von selbst.

Woher nun dieser sechstaktige, allem Vorhergehenden und Nachfolgenden unebenmässige Abschnitt? — Er ist eigentlich ein viertaktiger, und müsste ursprünglich etwa so —



heissen. Nun aber ist erstens jenes *as* der Gipfelpunkt des ganzen Satzes und sollte der Empfindung noch tiefer als das vorhergehende *f* in No. 94 eingeprägt werden; es wurde daher um einen ganzen Takt verlängert, und der Abschnitt ein fünftaktiger. Zweitens sollte das letzte *f* noch einmal an jenes aus No. 94 erinnern, dies noch einmal nachfühlen lassen und jenes *as* gleichsam noch einmal, noch besser erklären, — nicht dem Verstande, sondern dem Gefühl und künstlerischen Gewissen; daher wurde es ebenfalls festgehalten und der Abschnitt nun ein sechstaktiger.

Gleichwohl ist nicht zu leugnen, dass nun drei von der ursprünglichen und ebenmässigsten Gestalt abweichende Ausdehnungen eingetreten sind. Der rhythmische Sinn begehrte daher nach einer Versöhnung oder Beruhigung, und regte den zweiten Nachsatz von zweitheiligen Abschnitten an, deren letzter denn freilich wieder — im Nachgefühl jenes *f* aus No. 94 und dem siebenten Takte von No. 95 — viertaktig geworden ist. Es spielen, selbst bei so geringem Stoffe, Gefühl der Melodie und Sinn des rhythmischen Ebenmaasses gegen und in einander.
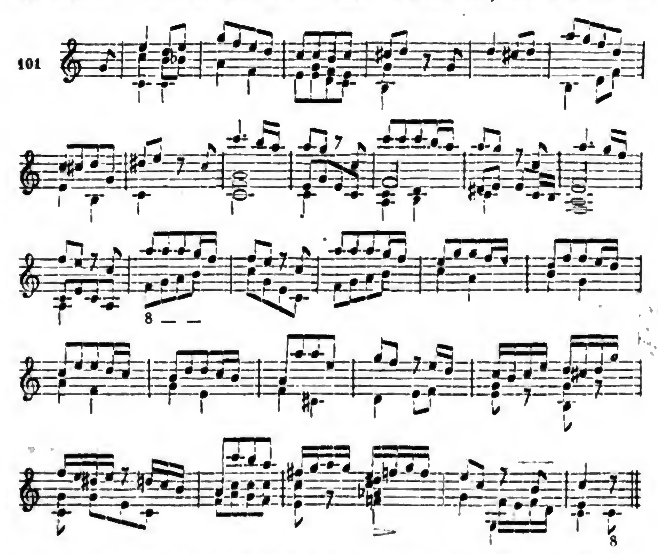
In No. 96 folgen auf zwei viertaktige zwei dreitaktige Abschnitte, dann schliessen zwei viertaktige, deren erster aus zweitaktigen Gliedern besteht, deren zweiter sich auf fünf Takte (die beiden vorletzten Takte sind eigentlich nur einer) ausgedehnt hat, um dem absatzreichen Stück einen breitern, befriedigendern Schluss zu geben. Die drängendere und spitzigere Dreizahl des mittlern Rhythmus verhütet, dass die vielen Absätze des kleinen Stückes nicht zu monoton erscheinen. — Alles dergleichen mag v e r s u c h t, soll aber nicht g e s u c h t sondern e m p f u n d e n, vom künstlerischen Bewusstsein unmittelbar aus der Sache hervorgerufen und dann geprüft und begriffen werden *).

*) Hierzu der Anhang A.

Siebenter Abschnitt.

Die zwei- und dreitheilige Liedform.

So weit wir auch einen Theil unsrer periodischen Bildungen (z. B. No. 78 und 79) ausgedehnt haben, so ist doch klar, dass immer noch weitere Ausdehnung, weitere Benutzung, Umwandlung, Verknüpfung der Motive möglich ist. Wenn wir demungeachtet zeitiger abgebrochen, wenn wir selbst die ausgedehntesten und lockersten Bildungen, die wir im vorigen Abschnitt aufweisen mussten, nicht einmal zu förmlichen Aufgaben erhoben: so war nicht sowohl die Abnutzung des Motivs (denn jedes kann immer neu und möglicherweise immer anziehend gebraucht werden) als die Besorgniss Ursach, unsre Form in zu weiter Ausdehnung erschlaffen zu sehen. Um dies zum letzten Mal festzustellen, bilden wir hier
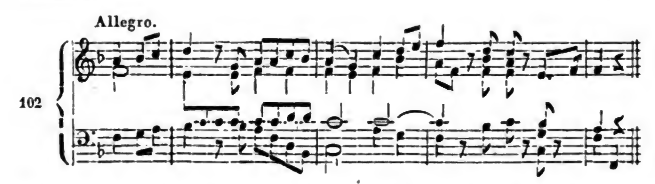


noch eine ausgedehnte Periode aus unserm alten Motiv. Sie ist richtig und frei genug gebildet, in ihren einzelnen Momenten wenigstens nicht geringer, als die frühern aus demselben Motiv ge-
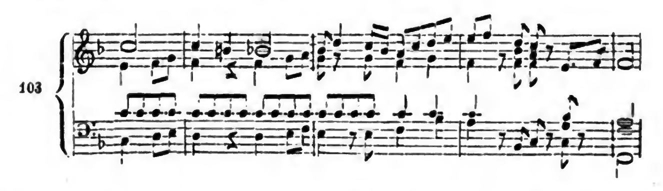
wonnenen Sätze — und doch empfindet man die Dehnung, die Erschlaffung der Form. Bei dem unvergleichlichen *E*moll-Satze von Beethoven (No. 83 bis 85) wird man eben so wenig, ungeachtet des fremden Zwischensatzes, eine weitere Ausdehnung rathsam finden.

Wenn nun demungeachtet der Inhalt eine weitere Ausführung fodert, so bleibt nichts übrig, als den ersten Satz zu schliessen und einen zweiten, denselben Gedanken (dasselbe Motiv) behandelnden Satz folgen zu lassen. Man erhält so zwei Sätze, die formell geschieden, dem Inhalte nach aber zusammengehörig, ein einziges Ganze sind. So entsteht das zweitheilige Lied; jeder der Sätze ist ein Theil.
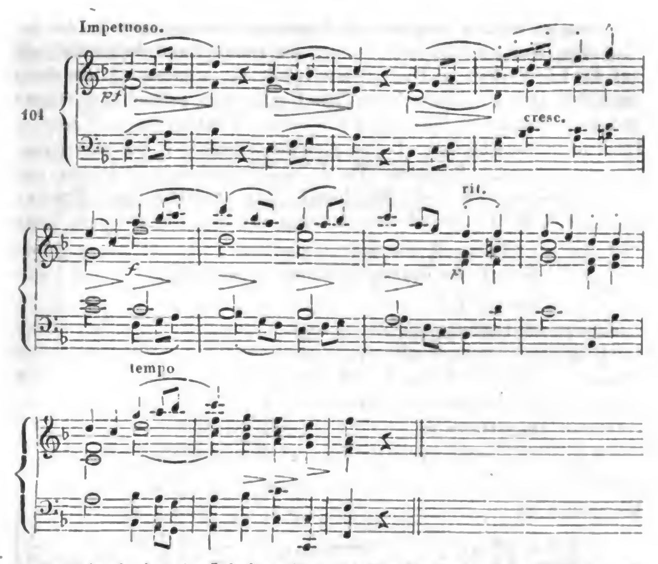
Hier ist angenommen, es sei ein Gedanke im ersten Satze bereits so weit ausgebreitet worden, dass man den Satz nicht weiter ausdehnen möge, sondern lieber einen neuen beginnen müsse. Dasselbe kann rathsam werden, wenn der Sinn eines Satzes überhaupt keine weitere Ausdehnung rathsam macht, der Inhalt aber noch nicht erschöpft ist. So dürfte dieser Satz (eine einfache Periode)



zu kurz und leicht hingeworfen sein, als dass man ihn weiter ausführen dürfte. Gleichwohl können seine Motive noch vielfach verwendet werden, ja man fühlt sich durch sie bei so flüchtigem Vorübergehen eher angeregt zu weiterer Erwartung, als befriedigt. Es bleibt also nichts übrig, als einen zweiten Satz (eine zweite Periode) folgen zu lassen, der sich vielleicht so



gestaltete. Gäbe man aber auch dem ersten Satz eine Wendung, die weitere Ausdehnung zuliesse, z. B.



so würde doch sein Inhalt schon durch die ihm eigne Unruhe zu weiterm Verfolg in einem zweiten Satz anregen, den der Lernende nach seinem Sinne bilden mag.

Dies ist die

A. *einfachste Form der Zweitheiligkeit.*

Sie tritt gleichsam unvorhergesehen hervor. Denn der erste Satz schliesst vollkommen befriedigend, so dass er — der Form nach nichts weiter erwarten lässt; dann findet sich, dass das Interesse am Inhalte noch nicht erschöpft ist und einen zweiten Satz hervorruft. Jeder dieser Sätze ist ein Theil des Ganzen; die Einheit liegt nur in der Gemeinsamkeit des Inhalts.

Wir haben übrigens den Inhalt jedes Theils „Satz" genannt, mit einem Namen, der zwar zunächst (Th. I, S. 31) eine der drei Grundformen, im Allgemeinern aber irgend eine musikalische Zusammengehörigkeit *) bezeichnet. Für die Liedform ist es eben sowohl möglich, dass jeder Theil aus einem Satz, als dass er aus einer Periode irgend einer Art bestehe; noch mehr wird sich späterhin ergeben.
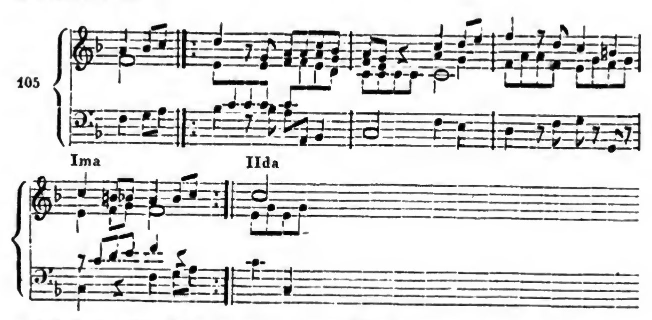
*) Allg. Musikl. S. 249, 277.

Die im Obigen aufgewiesne Form des zweitheiligen Liedes ist von allen Komponisten sehr häufig, für mannigfache Aufgaben, oft auf das Glücklichste und mit tiefem Inhalt angewendet. Allein demungeachtet hat sie einen schwachen Punkt: ihre beiden Theile hängen nicht fest genug zusammen, weil der erste schon vollkommen befriedigend abschliesst. Es ist dieselbe Schwäche, die unsre einstimmig gebildeten Perioden (Th. I, S. 29) hatten und die in der Naturharmonie (Th. I, S. 62) zuerst, dann mit Hülfe der Modulation (Th. I, S. 217) gründlicher beseitigt worden. Von da aus kennen wir

B. *die vollendete Form der Zweitheiligkeit;*

sie beruht darauf, dass der erste Theil zwar sich selber vollkommen — mit einem vollkommnen Ganzschluss — abrunde, aber dies nicht im Hauptton, sondern mit einer Erhebung in die Dominante (für Dursätze, oder in die Parallele für Mollsätze) bewirke, mithin noch einen weitern Fortgang herausfodre und eine letzte Befriedigung erst noch erwarten lasse.
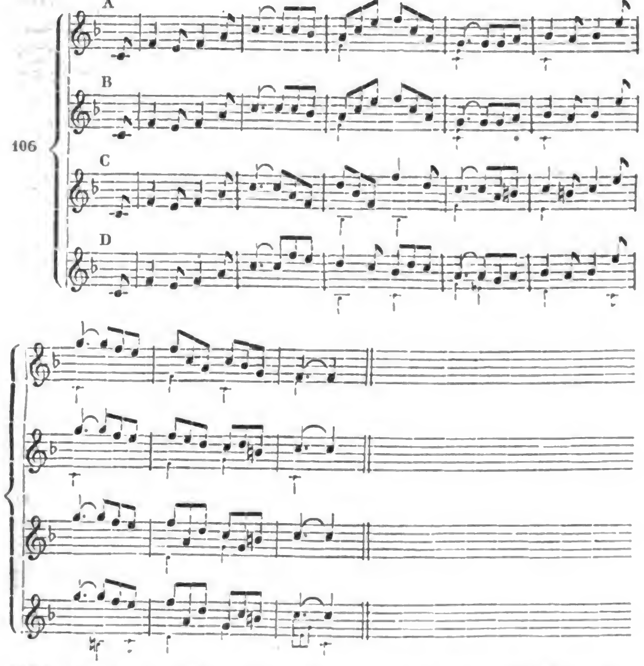
Unser Satz No. 102 hätte also nicht in *F*dur schliessen, sondern da, wo er sich zum Schluss wendet, nach *C*dur gehen sollen. Es konnte so —



geschehen; der Satz ist gleich zur Wiederholung eingerichtet.

Diese Wendung des ersten Theils auf die Dominante hat indess einen Uebelstand, den nämlich, dass der Vordersatz (periodische Form des Theils vorausgesetzt) ebenfalls auf der Dominante schliesst. Dies kann, obgleich der eine Schluss nur ein Halbschluss, der andre ein Ganzschluss ist, einförmig wirken; im vorstehenden Beispiel ist es nur desswegen weniger empfindlich, weil der Halbschluss nicht scharf ausgesprochen ist. Soll nun die Gefahr der Eintönigkeit ganz wegfallen, so giebt man dem Vordersatz einen Schlussfall in die Tonika des Hapttons, — aber einen unvollkommnen oder den min-

der befriedigenden Kirchenschluss. Der Satz No. 78 soll uns dies anschaulich machen. Hier bei A.
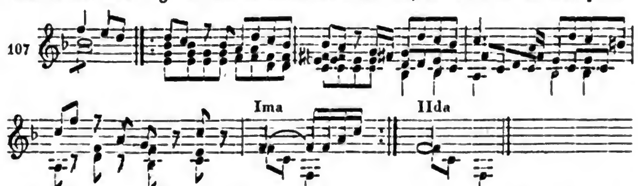


sehen wir ihn zur Periode erhoben, die vollkommen im Hauptlone, deren Vordersatz mit einem Halbschluss auf der Dominante endet. Bei B sind beide Schlüsse auf die Dominante gefallen; bei C ist statt des Halbschlusses ein Kirchenschluss, bei D ein unvollkommner Ganzschluss angewendet.

Wie soll sich nun der zweite Theil zu No. 105 bilden? — Es kann auf mehr als einem Wege geschehen.

Was vor allen Dingen seinen Inhalt betrifft, so ist hier wieder das Nächstliegende, dass der zweite Theil sofort den Inhalt des ersten, aber in neuer Wendung wiederbringe.

Hinsichts der Modulation ist das Einfachste, dass der zweite Theil auf dem Punkt anknüpfe, auf den der erste hingeführt hat. Lassen wir z. B. den in No. 103 gegebnen zweiten Theil auf No. 105 folgen, so erkennen wir gleich, wie einfach er anschliesst und wie

weit fliessender No. 105 in ihn übergeht, als No. 102, wie viel einheitsvoller beide Theile zusammenhängen. Sagte dieser nächste Anschluss aus irgend einem Grunde nicht zu, so konnte im Hauptton
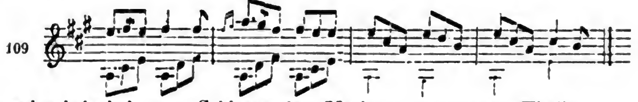


oder in einem andern, z. B. in *G*moll (mit *c* — *d* — *fis* — *a*) eingesetzt werden.

Bisweilen ist der Anschluss des zweiten Theils dem Inhalte nach nicht so eng und entschieden, wie oben in No. 107 und selbst in No. 103. Mozart in seinen lieblichen *A*dur-Variationen *) giebt dem ersten Theil seines Thema's diesen Vordersatz

108

und wiederholt denselben als Nachsatz mit einem Schluss im Hauptton. Allein nun kann er nicht dasselbe sofort zum dritten Mal bringen, er knüpft nur damit an, macht aber einen andern Satz daraus



und wiederholt zum Schlusse den Nachsatz des ersten Theils.

Bisweilen drängt sich ein neuer, fremder Gedanke ein, weil das Interesse am Inhalt des ersten Theils wenigstens einstweilen nachgelassen hat. In solchem Falle könnte No. 105 z. B. in dieser Weise —



oder ganz fremd

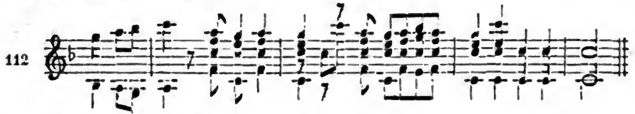
*) Die zweite Sonate des ersten Heftes, — wenn die hier zusammengestellten drei Sätze überhaupt von Mozart selbst zu einer Sonate bestimmt waren, was wir bezweifeln.



seinen zweiten Theil nach sich ziehen. Allein es müsste dann, wie bei **Mozart** und noch nothwendiger, im Nachsatz auf den Inhalt des ersten Theils zurückgegangen werden, wenn nicht das Ganze in Zerstreuung verfallen, der zweite Gedanke den ersten verdrängen sollte. Auch dies **kann** geschehen, kann nicht gerade falsch genannt werden, — aber nur dann, wenn der Komponist nicht von einem bestimmten Gedanken tiefer erregt und gefesselt ist, sondern nur angereizt, eine Reihe musikalischer Vorstellungen leicht und flüchtig an sich vorüber schwinden zu lassen. **Mozart** *) hat dies oft gethan, z. B. in dem No. 86 angeführten Satze.

Dies ist das Wesentliche, was über die zweitheilige Liedform zu sagen war und was mannigfach abweichende Gestaltungen im Einzelnen zulässt, die man mit Sicherheit unternehmen kann, sobald nur die wesentlichen Punkte festgehalten werden. Wenigstens auf ein Paar Momente freierer Gestaltung kann noch verwiesen werden.
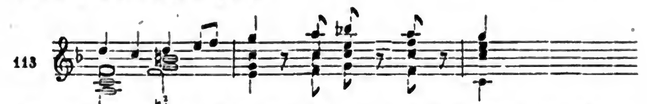
Erstens. Wir haben für den ersten Theil den Schluss im Hauptton, oder besser in der Tonart der Dominante — in Mollsätzen im Paralleldurton als regelmässigen Ausgang bestimmt. Der Schluss im Haupton war die ungünstigere Wendung, weil er für sich selber vollkommen befriedigt, mithin (S. 72) keinen weitern Fortgang fodert und erwarten lässt. Daher setzt man statt seiner bisweilen einen blossen — aber durch Wiederholung verstärkten Halbschluss. So könnte No. 104, statt mit einem Ganzschlusse vom achten Takt an so —



zum Schluss geführt werden. Diese Gestaltung hätte das Eigenthümliche, dass der Vordersatz von Takt 3 zu 4 einen Ganzschluss

*) Dass er auch der innigsten Vertiefung, der beharrlichsten Durcharbeitung fähig gewesen, hat er eben so oft auf das Glänzendste dargethan. Doch ist jenes „Efflenriren“ (wie wir es in Ermangelung eines deutschen Worts nennen möchten, das leichte Flattern von einer Duftblume, von einer flüchtigern Anregung zur andern) ihm mehr eigen als **Beethoven**, den man für den — Exzentrischern, Losgebundnern u. s. w. zu halten pflegt.
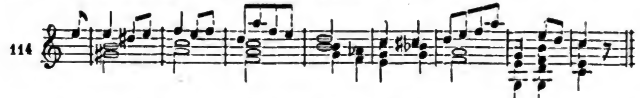
in die Tonart der Dominante machte, während der Periodenschluss ein blosser Halbschluss wäre; der Gewinn beständ in dem bessern Anschlusse des zweiten Theils. Ja es könnte selbst dieser Schluss nach einem Ganzschluss in der Tonart der Dominante folgen, z. B. No. 104 von Takt 8 an so



schliessen, — z. B. in solchen Fällen, wo im ersten oder zweiten Theile die Tonart der Dominante minder stark hervortreten soll.

Ausser diesen drei Schlüssen kann man auch den ersten Theil noch in andre Tonarten wenden, unter denen die Molltöne der Medianten (die Moll-Parallelen des Haupttons und der Dominante) wohl obenan stehen.

Zweitens. Die Theile eines zweitheiligen Lieds verhalten sich in der Regel wie Vorder- und Nachsatz (Th. I, S. 29) haben also ursprünglich gleiche Ausdehnung. Allein wie wir schon zwischen Vorder- und Nachsatz über dieses Gleichmaass hinausgegangen sind, so kann es auch bei der Zweitheiligkeit geschehen; und hier noch eher, weil die zwei Theile schärfer geschieden sind und weniger nahe Beziehung zu einander haben, als Vorder- und Nachsatz. Es kann also ein Theil länger sein, weiter ausgeführt werden, als der andre; — in der Regel wird der zweite Theil der weiter ausgedehnte sein, weil im ersten das Wichtigste oder Nächste in festester — also engzusammengehaltener Form gegeben, im zweiten darüber hinausgegangen wird. Es kann ferner der erste Theil Satzform, der zweite Periodenform haben, z. B. zu dem Satze No. 23 als erstem Theil dieser zweite Theil
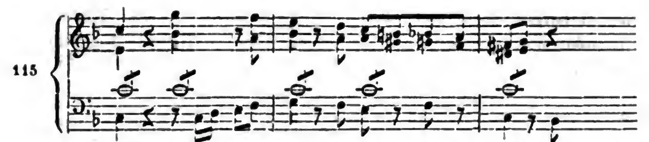


gesetzt werden, auf einen ersten Theil in Satz- oder einfacher Periodenform ein zweiter in ausgedehnter Periodenform (S. 46) folgen. Besonders in den Fällen wird man öfters veranlasst sein, dem zweiten Theil grössere Ausdehnung zu geben, wenn derselbe einen neuen Inhalt oder eine erhebliche Umgestaltung des bereits gegebnen Inhalts bringt.
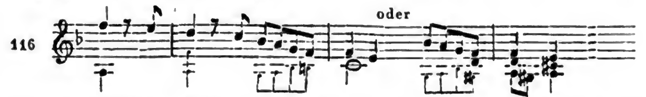
Dies führt auf die

C. *dreitheilige Liedform;*

wir knüpfen ihre Aufweisung gleich an bereits vorhandne Sätze. Zu dem in No. 105 gegebnen ersten Theile soll ein zweiter so



einsetzen. Er knüpft an Motive des ersten Theils, bildet aber aus ihnen und neuen Motiven einen neuen Satz. Hier tritt nun das Grundgesetz alles musikalischen Bildens wieder in Anwendung. Den neuen Satz würde ja der Komponist nicht gefasst haben ohne ein Interesse für ihn. Ist dieses Interesse nun nicht so ganz oberflächlich, dass es sogleich wieder erlischt, so führt es zur Wiederholung des Satzes, die vielleicht so



erfolgen könnte. Allein nun haben wir uns schon zwei Sätze, acht Takte hindurch, vom Hauptgedanken entfernt. Liegt er uns, wie vorausgesetzt werden muss, noch im Gemüthe, so muss auf ihn zum Schlusse — vielleicht in dieser Weise



zurückgegangen werden.

Hier haben wir nun, wenn wir alles zusammenfassen:

1) einen ersten Theil (No. 105) von 8 Takten,

2) einen zweiten Theil (No. 115, 116, 117) von 16 Takten.

Allein der zweite Theil zerfällt in zwei wesentlich geschiedne Partien:

a) die erste (No. 115 und 116) die den neuen Satz giebt, wiederholt und abschliesst,

b) die andre (No. 117) die auf den Inhalt des ersten Theils zurückgeht;

und so sind in den zwei Theilen thatsächlich drei Theile,

der erste, No. 105, von 8 Takten,
der zweite, No. 115, 116, von zweimal vier Takten,
der dritte, No. 117, von 8 Takten

enthalten. Es kehrt hier in höherer Form wieder, was Th. I, S. 71, 72 mit unzulänglichen Mitteln zuerst aufgewiesen worden und wir in noch höhern Gestaltungen wiederfinden werden. Fassen wir (wie wohl begründet ist) den Hauptgedanken, der zum Schlusse wiederkehrt, als den Moment, auf dem die ganze Komposition, auf dem unser Hauptinteresse ruht, — den fremden Gedanken als das

vom Hauptgedanken sich Hinweg- und wieder zu ihm Zurückbewegende auf, so werden wir auf den ersten Gegensatz der Tonkunst (Th. I, S. 23)

Ruhe, — Bewegung, — Ruhe

zurückgewiesen.

Eine höchst anziehende Anwendung der dreitheiligen Liedform finden wir in Beethoven's *As*-dur-Sonate, *Op.* 26, im Thema der Variationen. Der erste Theil, im Hauptton Takt 16 schliessend, bildet einen Vordersatz in zwei Abschnitten (beide mit Halbschlüssen) von zweimal vier Takten und einen Nachsatz, der den Vordersatz wiederholt, — nur mit Veränderung des ersten Abschnittes und Ganzschluss des zweiten. Der zweite Theil bildet sich mit neuem Inhalt aus

2 und 2, 4 und 2 Takten,

(die letztern sind Anhang) schliesst in *Es* und führt zum dritten Theil, der den Nachsatz des ersten wiederholt.

Soviel über die zwei- und dreitheilige Liedform. Wir dürfen voraussetzen, dass jede bis hierher aufgewiesne Wendung dem eifrigen Jünger schon Antheil und Uebungslust abgewonnen habe, setzen aber als

siebente Aufgabe

ausdrücklich fest: dass ein Satz (eine Periode) mehrmals durch alle angegebnen und nach denselben Grundsätzen zulässigen Formen eines ersten Theils hindurch ausgeführt, mit einem zweiten, — dann mit zweitem und drittem Theil versehen werde, dies ebenfalls nach allen für anwendbar erkannten Formen. Dies bewusstvolle Bilden und Schaffen, dies werkthätige Denken muss so lange geübt werden, bis die Form uns zur eignen Natur, die Grundsätze zu einer Art von künstlerischem Instinkt geworden sind und jeder Satz sich sogleich mit den reichen Folgen darstellt, die er nach verschiednen Richtungen haben kann. Dann gehört das so eroberte Kunstgebiet erst uns an. Dann überlasse man sich dem freiesten Bilden, soweit Lust und Zeit irgend gestatten; dann folge man kühn jedem Rufe der innern Stimme und vertraue, dass sie die letzte höchste Regel giebt. Wer diese Freiheit eher zu üben begehrt, als vollste Durchbildung und Zucht des Geistes sie gewähren, der fällt in das Getümmel der Willkühr, die nur zusammenraffen und zusammenwürfeln, nicht schaffen, — die stören und zerstören, nicht erbauen kann.

Anhang.

Die dreitheilige Liedform zeigt sich in ihrem ganzen Wesen, namentlich durch ihre Rückkehr auf den Anfang (S. 77) als die wesentlich letzte Gränze der Liedkomposition.

Wenn wir nun dennoch — in gewisser Weise

Tonstücke von vier Theilen

finden oder bilden, so bestehen sie (wie z. B. Menuett und Trio in unsern Symphonien und Quartetten) eigentlich aus zwei verschiednen Tonstücken von je zwei Theilen, — wobei wir in dreitheiliger Liedform den zweiten und dritten Theil als einen einzigen anrechnen. Man muss annehmen, dass der Komponist in zwei Theilen hinlänglichen Raum und Anlass gefunden habe, sein Hauptmotiv befriedigend darzulegen. Sollte er denselben Inhalt nochmals in zwei Theilen weiter ausbreiten, so würde dies schon formell ermüden, weil die Haupträume der Modulation und die Hauptschlüsse schon in den ersten Theilen benutzt worden sein müssen; man würde also in den Konstruktionsfehler fallen, dieselben Tonarten zweimal zum Sitze der Komposition zu machen. — Oder wollte man jeden der vier Theile nach einer andern Tonart wenden, z. B. nach Oberdominante, Parallele und Unterdominante: so würde eben in der Vielheit der Richtungen die grossartigere Theilung und Abwägung verloren gehen, die wir durch den Gegensatz von Haupt- und Dominantenton oder Parallelton gewonnen haben.

Es ist daher nicht willkührlich, sondern in der Natur der Sache gegründet, dass der sogenannte dritte und vierte Theil (das zweite Tonstück, oder das Trio) einen andern und wesentlich unterschiednen Inhalt bekommt, den Gegensatz zu dem ersten Tonstücke. Und da der erste Anfang meist auch der stärkere, bestimmtere, keckere ist, so gestaltet sich ihm gegenüber das zweite Tonstück gewöhnlich sanfter, fliessender, sangbarer.

Allein eben dessbalb ist die Einheit des Ganzen nicht mehr vollkommen klar. Daher geht man denn auf das erste Tonstück zurück und wiederholt es, so dass nun eigentlich ein

Tonstück von sechs Theilen

vor uns erscheint, wie oben eines von dreien; das letzte Drittel ist hier wie dort blos Wiederholung des ersten.

Man ist bisweilen noch weiter gegangen und hat nach dieser Wiederholung ein

zweites Trio

folgen lassen, das wieder eine zweite Wiederholung des Hauptstückes nach sich ziehen musste. Dadurch entstehen, äusserlich genommen,

Tonstücke von acht oder zehn Theilen,

die weiter keiner Erklärung bedürfen. Diese Form ist bisweilen,

z. B. in Prinz Louis-Ferdinand's *F*moll-Quatuor *Op.* 6, glücklich und mit vollem Recht angewendet worden. Im Allgemeinen kann ihr aber kein hoher Werth beigelegt werden. Satz und Gegensatz sind schon mit vier Theilen vollkommen darzustellen, und jene weitgedehnten Ketten von verschiednen Gedanken ohne innigern Zusammenhang werden nie die Kraft und Tiefe unsrer andern grössern Formen erhalten. Es erscheint darin mehr Gedanken-Ueppigkeit, als Gedankenreichthum.

Ob nun in allen diesen Zusammenstellungen der Hauptton mit seinem Nächstverwandten (Dominante oder Parallele) allein, oder mit mehrern andern Tonarten umgeben werden soll, bleibt in jedem einzelnen Falle zu ermessen. Nur im Allgemeinen kann gesagt werden, dass ein zu langes Verweilen in derselben Tonart bei soviel Sätzen leicht lähmend, ein zu gehäuftes oder zu fernes Umherwandern zerstreuend wirken könnte. Naheliegend wäre z. B. diese Konstruktionsordnung:

Erstes Tonstück *C*dur, *G*dur, *C*dur,
zweites Tonstück *C*moll, *Es*dur, *C*moll.

Nur würde die viermalige Benutzung derselben Tonika (erst *C*dur, dann *C*moll, dann doch wieder *C*dur bei Wiederholung des ersten Tonstückes) Monotonie drohen, und man müsste wenigstens im zweiten Tonstücke die Tonika mehr zurücktreten lassen, z. B. von Dominante oder Unterdominante ausgehen. Wählte man aber diese Anlage und es sollte ein drittes Tonstück (ein zweites Trio) folgen: so würde man dazu jedenfalls gut thun, einen entlegnern Ton, z. B. *As*dur (die Unterdominante der Parallele von Moll, oder die Parallele der Unterdominante in Moll) zu nehmen, um durch seine fremdere Ansprache weniger fühlbar zu machen, dass nun bereits zum dritten Mal von vorn angefangen wird. Wollte man statt *C*moll, um die Wiederkehr der Tonika zu vermeiden, etwa *A*moll zum Sitz des Trios bestimmen, so würde man von da nicht wohl nach *C*dur moduliren, das schon vom ersten Tonstücke besetzt ist, sondern für den zweiten Theil vielleicht *F*dur (die Unterdominante des递Hapttones), wenn nicht *E*moll oder *E*dur, die Dominante von *A*, vorziehen. Natürlich dienen diese Entwürfe nur als Beispiele, es ist ein Paar von vielen möglichen und statthaften Wegen. — Die Uebung der Liedform in vier und mehr Theilen kann hiernach ohne weiteres Vorarbeiten dem Schüler überlassen bleiben.

Zweite Abtheilung.
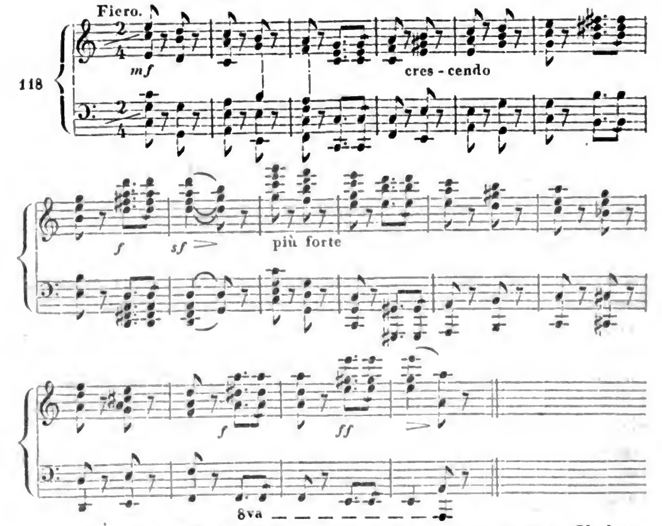
Die angewandte Liedform.

Nach der umständlichen Durcharbeitung der freien Liedformen ist es nicht nothwendig, alle bekannten Anwendungen der Liedform durchzugehen; dies mag dem Fleiss und der Lust des Jüngers und gelegentlichen Anregungen anvertraut werden. Für den Bildungszweck werden nur diejenigen Anwendungen hervorgehoben, die in ihrem eigentlichen Karakter eine besonders fördernde Kraft für den Erfindungsgeist des Schülers haben. Die fördernde Kraft beruht aber darin, dass irgend ein scharf bestimmtes Ziel und dafür eine scharf bestimmte Richtung vorgeschrieben wird, die alle flatterhaften oder unbestimmten Gedanken ausschliessen und zu scharfer Sonderung und Auffassung nöthigen. — Dabei übt man sich schon früh, das Karakteristische, bestimmt Treffende zum Augenmerk zu setzen, gewöhnt sich, eine bestimmte, eigne Stimmung festzuhalten, seine Kräfte auf Einen Punkt zu richten, sich zu sammeln. Ohnehin finden wir bald Anlass und Anreizung genug, uns in unbestimmterm Empfinden und Tonbilden gehen zu lassen.

Erster Abschnitt.

Der Marsch.

Die Musik des Marsches hat zunächst die Bestimmung, den Einhertritt einer Menschenmasse zu regeln und zu lenken; es müssen also die beiden Auftritte, und zwar ein festerer und ein loserer (bei dem Militair: Linker, Rechter) bestimmt und klar angegeben werden. Daher ist der ursprüngliche und günstige Takt für den Marsch der Zwei- und nächst ihm der Vierviertelakt. Der erstere ist bestimmter, ganz genau der Sache angemessen, der letztere macht sich breiter und dabei auch wohl grossartiger. Die einfachste Weise wäre wohl die, die Takttheile bestimmt und scharf gesondert anzugeben, z. B. ein Satz, wie der folgende.



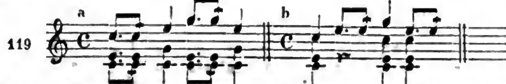
Allein dies würde Einförmigkeit und damit verbundne Undeutlichkeit zur Folge haben; daher werden wir zu Unterbrechungen, zunächst zur Zergliederung der Taktheile veranlasst. Hier bietet sich nun als vorzüglich karakteristisch die punktirte Achtelfigur dar, die denn auch nicht leicht in einem Marsche fehlt; unpunktirte Achtel heben weniger treffend den Takttheil hervor, Triolen oder Sechszehntel verwischen, in längern Folgen angewendet, noch mehr die rhythmischen Schläge, wenn man sie nicht anderweit, z. B. durch starke Accente in der Begleitung, hervorhebt, oder schon hinlänglich eingeprägt hat.

Soviel zur ersten Anschauung. Uns ist die Marschform besonders wegen der Bestimmtheit wichtig, die sie in zweifacher Beziehung haben muss, einmal, um die Bewegung im Einzelnen (den Schritt) zu regeln, dann, um der Ordnung zu entsprechen, die sie in die gesammte Bewegung der Masse zu bringen hat, die also ein Grundzug des Marschkarakters ist. Wir müssen daher die Durcharbeitung dieser Form als eine vorzüglich wichtige festhalten.

In Bezug auf die Reglung des Schritts ist die Angabe der Takttheile, deren jeder einen Auftritt bezeichnen soll, und die Betonung der Haupt-und gewesnen Hauptheile *) wichtig. Daher wird man

*) Der sogenannten guten oder schweren Takttheile; vergl. allg. Musiklehre S. 102.

in der Regel — besonders zu Anfang des Marsches — nicht die Haupttheile, sondern die Nebentheile des Takts figuriren, nicht so wie bei *a*,

119 

sondern so wie bei *b* setzen und überhaupt die rhythmische Reglung der Auftritte durch alle Mittel verstärken. Nur ausnahmsweis, in spätern Partien des Marsches, kann auch von der umgekehrten Ordnung (No. 119, *a*) Gebrauch gemacht werden.

In Bezug auf die Gestaltung des Ganzen fodert der Marsch besonders gleichmässige, klar und scharf gezeichnete Anlage der Partien, Abschnitte u. s. w. Wenn wir also in der freien Liedform unbedenklich Sätze von ungleicher Taktzahl gebildet und einander entgegengesetzt haben, so werden wir dies in der Marschform nicht dürfen, ohne dem Karakter des Marsches zu nahe zu treten. Unsre Sätze werden nicht 3 und 3, sondern

2 und 2, oder 4 und 4 Takte

haben; einem Satze von 4 Takten wird nicht ein zweiter von 5 oder 6 Takten, sondern wieder einer von 4 oder 2mal 2 Takten gegenüber treten; wir werden auch nicht leicht Perioden von drei Sätzen bilden, sondern die Verknüpfung von zwei oder vier Sätzen vorziehen. In dieser Beziehung steht uns jedoch ein neuer Gewinn zur Liedform bevor, den wir nur desswegen nicht bei der allgemeinen Lehre benutzt haben, weil dazu bei dem freien Lied weniger Anlass war und der Anfänger in der Liedkomposition durch ihn hätte irre geleitet werden können. Denn in der That beruht er auf einem Ueberschreiten der Liedform. Dieser neu (S. 85) zu erwartende Bestandtheil unsrer Komposition heisst

A. *Der Schlusssatz.*

Uebrigens ist es unbedenklich, den zweiten Theil des Marsches ungleich dem ersten — namentlich grösser zu bilden, oder dem ersten Theil einen zweiten und dritten entgegenzusetzen. In der Regel ferner besteht der Marsch aus einem Hauptsatz in zwei oder drei Theilen, dem ein Trio (meist ebenfalls in zwei oder drei Theilen) folgt, worauf der Hauptsatz wiederholt wird. Bisweilen bedarf es dazu eines besondern Ueberleitungssatzes.
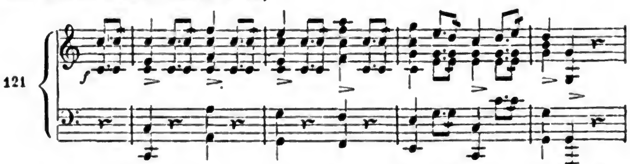
Alles Weitere zeigen wir nun gleich praktisch und wählen als erstes und Hauptmotiv dieses,

120
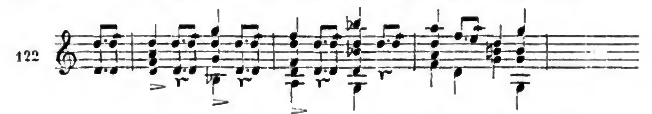
mit dem Vorbehalt, den letzten Ton zu verlängern. Uebrigens ist nicht einmal die Tonart bestimmt; es kann *C*dur, *A*moll, viel-

leicht (wenn wir die Vorzeichnung ergänzen), *F* dur, *As* dur und noch manches Andre sein. Zunächst sei *C* dur die Tonart.
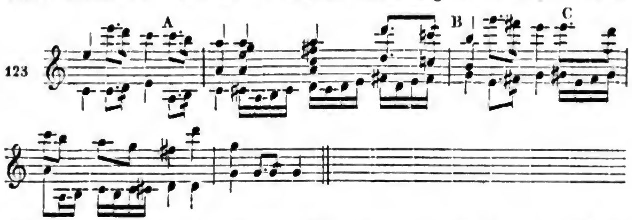
In Ermangelung eines Weitern wiederholen wir unser Motiv und bilden damit einen Satz, —



dessen Entstehen nach dem früher Gezeigten keiner weitern Erläuterung bedarf. Er hat die Form eines Vordersatzes und könnte mit einem Nachsatz zur Periode abgerundet werden. Allein diese Kürze würde dem Gewicht, das in seiner Bildung liegt, nicht entsprechen. Wir wiederholen den Satz in einem andern Tone,



und es scheint, als wenn der Schluss auf die Tonika zurückführen sollte; dann würde ein dritter — oder wahrscheinlich ein dritter und vierter Satz die Periode und damit den ersten Theil des Marsches schliessen. Wir wählen das Erstere und gehen von No. 122 so



zum Theilschluss. Vor allem sei bemerkt, dass der dritte Satz eigentlich bei A anhebt und aus zwei Abschnitten, von A bis B und von C bis zu Ende, besteht; die beiden Viertel vor A und die zwischen B und C sind abweichend von dem ursprünglichen Gedanken (No. 121, 122) eingeschoben. Hiermit besteht also unser erster Theil aus einer Periode von d r e i Sätzen, —
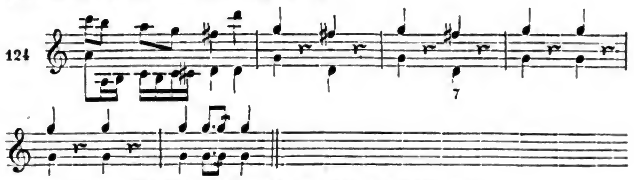
4, 4 und 2mal 2 Takten, —

deren letzter ein etwas wildes oder erregteres Wesen an sich hat.
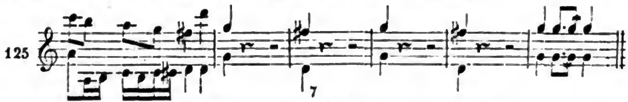
Dies k o n n t e geschehen, es ist nicht falsch gebildet; aber es entspricht nicht dem Karakter des Marsches, dem Ebenmässigkeit,

Gleichgewicht der Theile, ja eine gewisse Gemessenheit zum Grunde liegen soll, wenn nicht besondre Verhältnisse (z. B. eine dramatische Situation) ein Andres fodern. Besonders ist es die Weise des Abschlusses, die nicht befriedigt. Gegen den aus zwei Abschnitten, 2mal 4 Takten, bestehenden Vordersatz hätten wir einen eben so grossen Nachsatz erwartet; allein der obige (No. 123) gestattet keine Wiederholung. Hier müssen wir also ein Mittel suchen, ohne Beeinträchtigung der Komposition das Ebenmaass zu vervollkommnen.

Zunächst könnten wir (S. 27) den Schlussakkord, oder (S. 29) die Schlussformel bis zur Ausfüllung der acht Takte wiederholen, also von Takt 4 in No. 123 an so
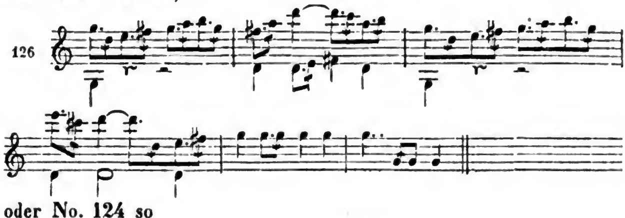


setzen, oder die Schlussformel breiter wiederholen,



um der Leere des blossen Schlussakkords zu entgehen.

Hiermit ist nun allerdings der Raum von acht Takten umspannt, aber nur mit abstrakten Akkorden ausgefüllt. Folglich — bilden wir diese abstrakte Grundzeichnung zu einem wirklichen Musiksatz aus, der zwar an das Vorhergehende anknüpft, nicht aber dasselbe sondern etwas Neues bringt. Es könnte z. B. No. 125 von Takt 2 an so,



oder No. 124 so

127



und auf noch viel andre Weisen ausgeführt, — es könnte auch statt der einfachen Schlussformel eine erweiterte, z. B. diese



gesetzt und durch Trugschlüsse und Anhänge verlängert werden.

Der so entstehende Satz wird Schlusssatz *) genannt und dient zum festern, sättigendern Abschluss einer durch Ausdehnung und Inhalt gewichtigern Komposition, so wie schon des ersten Theils derselben; zu dieser Bestimmung ist er geeignet, weil er im Grunde nichts als eine wiederholte und erweiterte Schlussformel ist. Zugleich kann er (wie im obigen Falle) das bis zu ihm hin nicht vollkommen erzielte Ebenmaass erfüllen, ohne dass es einer vielleicht lästigen Wiederholung bedarf; doch kann er auch, wie jeder Anhang, einem vollkommen ebenmässig gebildeten Theil angehängt werden. Im obigen Falle haben wir z. B.

einen Vordersatz von 2mal 4 Takten,
einen Nachsatz von 4 Takten,
einen Schlusssatz von 4 Takten,

so dass

4 und 4 gegen 4 und 4

Takte stehen. Es konnte auch

ein Vordersatz von 2mal 4 Takten,
ein Nachsatz von 2mal 4 Takten,
ein Schlusssatz von 4 oder 8 Takten

also im Ganzen konnten

8, — 8, — und dann noch 4 oder 8

Takte gesetzt werden.

Der Inhalt des Schlusssatzes ist aus dem des Hauptsatzes zwar abgeleitet, aber doch neu gebildet, daher wird er gern wiederholt.

Ueber die Komposition des zweiten oder zweiten und dritten Theils eines Marsches ist in der Hauptsache nichts Neues zu sagen. Hat aber der erste Theil einen Schlusssatz erhalten, so kehrt dieser am Ende des zweiten (oder dritten) Theils wieder, — weil sonst der ganze Marsch schwächer schliessen würde, als sein erster Theil,

*) In den ersten Ausgaben ist die Lehre vom Schlusssatz an dieser Stelle übergangen und dem dritten Theil (der Lehre von der fünften Rondo- und der Sonatenform) überlassen worden, wo sie sich S. 181 findet. Doch musste sie mit besserm Rechte schon hier aufgenommen werden.

— kann auch bei der Wiederkehr verändert und erweitert werden. Es versteht sich, dass er dann im Hauptton auftritt.

B. *Das Trio.*

Vom Trio haben wir im Allgemeinen (S. 79) schon bemerkt, dass es ein zweites Lied ist, das einem ersten als dazu gehörig folgt, — dass es einen neuen von dem des ersten oder Hauptsatzes verschiednen Inhalt, — und dass es in der Regel einen sanftern, gemässigtern Karakter hat. Dies Letztere ist eben so naturgemäss als vortheilhaft. Naturgemäss, weil der Hauptsatz die erste Regung, den ersten und eigentlichen Gedanken und Willen des Komponisten enthält; vortheilhaft, weil vom Trio auf den Hauptsatz zurückgegangen, also mit dem Stärkern geschlossen wird

Das Trio muss als besondrer Satz besondern, eignen Inhalt haben. Aber es soll sich auch als zugehörig zum Hauptsatze darstellen. Hier hängt allerdings viel von der Stimmung oder Idee des Komponisten ab, das sich nicht so leicht nachweisen *) und lehren lässt. Offen liegen besonders drei Punkte, in denen sich die Absonderung und der dabei doch aufrecht erhaltne Zusammenhang des Trio's mit dem Hauptsatze kund giebt.

Das Erste ist Taktart und Tempo, die in den meisten Fällen, — im Marsch immer, — im Trio beibehalten werden; nur dass die Bewegung im Letztern bisweilen (im Marsch ebenfalls nicht) etwas ruhiger genommen wird.

Das Zweite ist die Tonart. Das Trio wird gewöhnlich in eine nahverwandte Tonart gesetzt. In Dursätzen kann dies nicht die Tonart der Oberdominante sein, wenn diese schon zum Schlusse des ersten und Anfang des zweiten Theils verwendet worden; in Mollsätzen gilt dasselbe von der Parallele. Für Dursätze bleiben also

1) der Hauptton in Moll, z. B. nach *C*dur *C*moll,
2) die Unterdominante, ... *F*dur,
3) die Parallele, ... *A*moll,
4) die grosse Untermediante (Th. I, S. 221) *As*dur, —
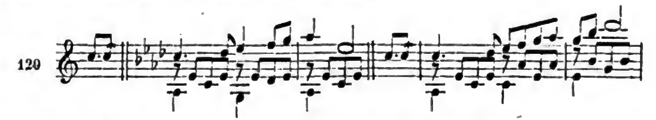
für Mollsätze

1) der Hauptton in Dur, z. B. nach *C*moll *C*dur,
2) die Oberdominante, ... *G*moll,
3) die Unterdominante, ... *F*moll,
4) die Untermediante, ... *As*dur

*) So ist in Beethoven's wunderbarer *A*dur-Sonate (*Op.* 101) das Trio mit dem *alla Marcia* im innigsten geistigen Zusammenhange, der äusserlichen Gestaltung nach aber weit von ihm abgelegen. Dasselbe gilt vom Trio zum Scherzo der Pastoral-Symphonie, das nur der Idee nach mit letzterm zusammenhängt, nach Taktart und Inhalt aber fremd — und zwar aufgeregter sich gestaltet hat.

als nächstliegende Tonarten zu wählen. Ein späterer Vortheil dieser Wahl naheliegender Tonarten ist die Leichtigkeit, in den Hauptton zum Hauptsatz zurückzukehren. Dieser Vortheil tritt am entschiedensten hervor, wenn das Trio in der Tonart der Unterdominante steht.

Das dritte endlich ist der Inhalt, der an dem des Hauptsatzes anknüpfen, sein erstes Motiv aus ihm nehmen kann, dies aber in Hauptstimme und Begleitung, in der ganzen Behandlung anders auszuführen hat. Wie dies geschehen könne, muss denen, die mit uns gearbeitet und so oft aus einem Motiv verschiedne Sätze gebildet haben, ohne Weiteres klar und leicht werden. Es könnte — um nur ein Beispiel zur Erinnerung zu geben — das Trio zu einem aus No. 121 hervorgegangnen Marsche so
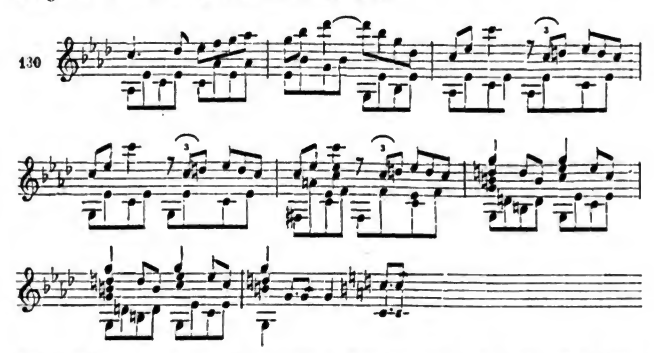


angeknüpft werden; das erste Motiv ist das des Hauptsatzes, auch die Synkope im zweiten Takt erinnert vielleicht an den Schlusssatz desselben in No. 126, alles Weitere ist neu und weniger streng, minder und fliessender gebildet.

Auch über die Komposition des Trios ist nichts Weiter zu bemerken, als dass seine Konstruktion, da sie eine ruhigere sein muss, auch eine gleichmässigere (in gleich langen Sätzen von gleicher Zahl, also zwei oder vier Sätzen von 2 und 2, oder 4 und 4 Takten) zu sein pflegt und aus demselben Grunde sich weniger ausdehnt. Hier werden also lieber Perioden von zwei, als von vier oder gar drei Sätzen, lieber zwei Theile als drei gesetzt, ja es wird bisweilen ein einziger Satz oder eine Periode und ihre Wiederholung genügen. In alle dem spricht sich die untergeordnete Stellung des Trios gegen den Hauptsatz aus.

C. *Ueberleitungssatz.*

Steht das Trio in einer fremdern Tonart, so bedarf der Rückschritt in den Hauptton noch einer besondern Beachtung, wenn nicht durch einen Modulationssprung in die erste Tonart zurückgekehrt werden soll. Hätten wir unser in No. 129 angeknüpftes Trio in seiner Tonart, *As* dur, geschlossen, so könnte wohl unmittelbar darauf der Hauptsatz mit seinem *C* dur, wie in No. 121 folgen. Allein nicht immer ist eine solche Rückung dem Sinn der Komposition entsprechend. Dann bieten sich zwei Formen der Rückführung.
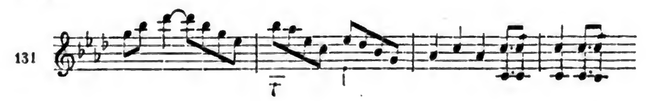
Die erste beruht darauf, dass das Trio gar nicht in seiner eignen Tonart geschlossen, sondern da, wo es zum Schluss gehen sollte, auf die Dominante des Hapttons oder einen sonst zum Uebergang in denselben geeigneten Punkt geführt wird. Stellen wir uns das in No. 129 zur zweit angeknüpfte Trio bis an den letzten Satz ausgeführt vor, so könnte mit diesem so
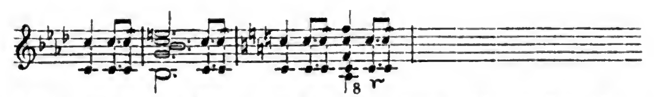


auf die Dominante von *C* gegangen werden und der Hauptsatz dann abschliessen.

Diese Ausführung gehört offenbar nicht dem Gedanken des Trios an, obgleich sie aus demselben hervorgegangen; denn der Gedanke des Trios hatte für sich gar nicht das Bedürfniss, sich nach *G* und *C* zu wenden, sondern vielmehr, sich in *As* dur zu vollenden und da zum Schlusse zu kommen. Eben so wenig ist diese Ausführung schon ein Theil des Hauptsatzes; sie ist ein Ueberleitungssatz, ein Mittelglied zur Verknüpfung von Trio und Hauptsatz. Daher hebt eben der Ueberleitungssatz gern mit Motiven des erstern an und führt erst später zu letzterm hin, besonders wenn er der Form nach mit dem nicht abgeschlossnen Trio eng verbunden ist, wie im obigen Falle.
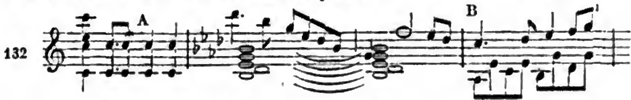
Bisweilen aber — und das ist die zweite Form der Rückführung — ist der feste Abschluss des Trios vorzuziehen und dann hängt sich der Ueberleitungssatz unmittelbar dem Schluss an, kann auch sofort auf das Motiv des Hauptsatzes eingehn. Hätte unser Trio z. B. in *As* dur förmlich geschlossen, so konnte in dieser Weise





sogleich in den Anfang, nach No. 121, zurückgegangen werden *).

Wir haben den Ueberleitungssatz gleich da gezeigt, wo er am häufigsten nöthig ist. Er kann gleichwohl auch den Schritt vom Hauptsatz in das Trio vermitteln, wenn das letztere einer solchen Einführung bedarf, wenn es z. B. zwar in einem fremden Ton, aber mit Ruhe und Bestimmtheit eingeführt werden soll. In diesem Fall könnte z. B. von unserm Hauptsatze, der bei A schliesst, so —



in das bei B anfangende Trio übergeleitet werden.

Schlussbetrachtung.

Wir legen auf die Behandlung des Marsches ein besondres Gewicht, weil der entschiedne, scharf gezeichnete Karakter desselben auf die geistige Entwickelung der meisten Kompositionsschüler einen günstigen Einfluss übt und dem der Schwäche im Allgemeinen, so wie namentlich der Mode unsrer Tage eignen Hang zum Unentschiednen, Sentimentalen u. s. w. heilsam entgegen wirkt. Zugleich nöthigt die für die Bestimmung des Marsches gar nicht zu verkennende Nothwendigkeit gemessener und scharf gezeichneter Anordnung aus allem Unbestimmtern, minder fest Geregelten heraus, zu dem der Anfänger gern geneigt ist, das allerdings an rechter Stelle zulässig und nothwendig, aber für die ersten Stadien der Bildung eher gefahrdrohend als förderlich ist. Daher haben wir zwar die freiern Gestaltungen weder verhehlen noch verbieten mögen (mit welchem Recht auch? — da alle Meisterwerke von ihnen Kunde geben) halten vielmehr die Mittheilungen darüber ebenfalls für wichtig und ihre Durchübung (besonders in unsrer rhythmisch sehr einförmigen — um nicht zu sagen feigen Zeit) für höchst erspriesslich. Aber der Fortschritt zum Marsche tritt um so bedeutsamer in den Lehrgang, um nach der bis an die Gränze der Willkühr streifenden Freiheit wieder zu recht fester Haltung zurückzuführen.

---

*) Die Ueberleitung ist auch da bisweilen nöthig, wo das Trio in dieselbe Tonart, aber das andere Geschlecht gestellt wird, wo z. B. auf *C*dur das Trio mit *C*moll (*Minore*) oder auf *C*moll das Trio mit *C*dur (*Maggiore*) folgt. Es bedarf dann der Ueberleitung, damit nicht Tonika auf Tonika, *C*(moll) auf *C*-(dur) treffe.

Aus demselben Grund ist die Mittheilung über Schusssatz und Ueberleitungssatz (S. 88) nicht in die Lehre von der freien Liedform gestellt worden, sondern in die vom Marsche. Dort hätte sie neben so viel sonstigem Freien verwirren können, hier hat es neben der vorherrschenden Gemessenheit keine Gefahr damit. Dass dergleichen Sätze auch bei andern Liedformen nöthig werden können, versteht sich und ist schon S. 86 angemerkt.

Die

achte Aufgabe

nun, die wir durch Obiges besonders empfohlen haben wollen, besteht darin:

> aus dem in No. 120 gegebnen Motiv eine ganze Reihe von Märschen zu entwickeln,

jeden mit seinem Trio zu versehen und dabei allmählig alle verschiednen Wendungen der Marschform zur Anwendung zu bringen. Wer uns mit der Notenfeder in der Hand bis hierher gefolgt ist, weiss, dass dieses Motiv wie jedes andre unerschöpflich ist. Er frage sich nur, in welche Tonart er dieses *C* — *C* — *C* stellen wolle, n welcher Stimme, zu welcher Harmonie, in welcher Fortschreitung u. s. w. — und es wird ihn eher die Sorge beschleichen, wo er aufhören dürfe, als wo er neue Anwendungen hernehmen solle.

Ist dieser Grundübung genug geschehen, so darf zur

neunten Aufgabe

übergegangen werden, Märsche in verschiednem Karakter, wie eben die Stimmung oder eine besonders angeregte Vorstellung ihn vorzeichnen, zu setzen. Eine Anleitung ist hier nicht möglich und würde nur der eignen Auffassung des Jüngers störend vorgreifen. Er soll ganz frisch und unbefangen an diese Aufgaben gehen, die ihn aus dem Formstudium einmal in die freiern Regionen überführen, wo der künstlerische Geist sich selber seine Zielpunkte setzt. Formell ist er dazu vorbereitet und die Aufgaben, die sich hier bieten, — leichtere *) und schwerere Märsche, Festmärsche, Trauermärsche u. s. w. — zeichnen sich schon durch ihre äusserliche Bestimmung deutlich vor.

*) Sie werden bisweilen im Sechs-Achtel-Takt komponirt, der dann (S. 81) als Zweivierteltakt in Triolenbewegung aufzufassen ist.
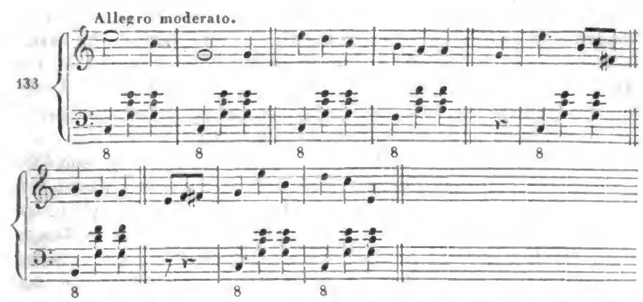
Zweiter Abschnitt.

Der Walzer.

Wenn wir uns hier auf die Betrachtung eines Tanzes und der ihm eignen Musik einlassen, so nehmen wir dabei natürlich auf seine gegenwärtige Geltung im Kreis unsrer geselligen Vergnügen und auf Alles, was die Mode dazu oder daran gethan, keine Rücksicht. Uns gilt der Tanz blos, soweit er dem Komponisten eine karakteristische und seine Bildung in irgend einer bestimmten Richtung fördernde Aufgabe bieten. Wer diese benutzt hat, wird sich, wofern er Anlass nehmen will, leicht in allen möglichen Arten und Bedingungen des Tanzes zurecht finden.

In jedem Tanze kann man zweierlei Hauptmomente unterscheiden: Bewegung vom Orte hinweg, und Verweilen an einem Orte; letzteres ist aber ebenfalls nicht absolute Ruhe, sondern Bewegung (z. B. Drehung) an dem Orte selbst. Bewegung und Verweilen können in mannigfacher Weise ausgeführt und gemischt werden. Der Walzer nun, — den wir hier allein betrachten, und zwar in seiner ursprünglichen Gestalt, — der sogenannte langsame Walzer (von neuern Abarten und Umgestaltungen soll hier nicht die Rede sein) hat zweierlei Bewegungen: erstens dreht sich jedes Paar der Tanzenden im Kreise um seinen eignen Mittelpunkt; zweitens bewegt es sich mit solchen fortgesetzten Wendungen in einer grössern Kreislinie fort, bis es wieder an seinen Ort gelangt und der Kreis geschlossen ist. Jene kleinere Kreiswendung wird in zweimal drei Schritten ausgeführt und ist gleichsam das Motiv des Tanzes. Ihr entspricht nun in der Walzerkomposition der Takt. Er muss den drei Schritten gemäss, also dreitheilig, Dreiviertel- oder Dreiachtel-Takt sein. Dann aber gehören zwei solcher Takte zusammen, innerhalb derer das dreitheilige Tanzmotiv zweimal ausgeführt und so die kleinere Kreiswendung vollendet wird. Dagegen hat die zweite, grössere Bewegung gar kein bestimmtes Maass; man tanzt im kleinern oder grössern Raum, einmal oder mehrmals herum.

Das Geringste, was der Walzer zu leisten hat, ist die Hervorhebung dieses Grundmotivs der Bewegung. Jedes Glied von zwei Takten muss also dem Tanzmotiv entsprechen, den Antritt fest bezeichnen und die schwingende Wendung des Tanzes — wo nicht andeuten, doch begünstigen durch eine vom ersten Ton sich schwungvoll abwendende Kantilene. Dies führt zunächst auf Motive dieser Form



oder einer ähnlichen, deren Erfindung nicht schwer fallen kann, sobald man das Motiv des Tanzes im Sinne behält.

Die Aus- oder Weiterführung des Tanzmotivs ist, wie gesagt, an keine Gränzen gebunden, man führt den Tanz ohne wesentliche Aenderungen oder Einschnitte so lange fort, als es gefällt. Hiernach bedarf es also auch für die Komposition keiner andern als der allgemeinen für Fasslichkeit und Ebenmaass gegebnen Regeln und Formen. Gewöhnlich setzt man den Walzer zweitheilig und giebt jedem Theil Satzform oder lässt wenigstens die periodische Form nicht schärfer hervortreten, da der Abschnitt und Gegensatz von Vorder- und Nachsatz für den Walzer keine Bedeutung hat. Innerhalb jedes Theils bildet nun das Walzermotiv Abschnitte von zwei und zwei Takten. Dies ist wenigstens Anfangs festzuhalten; hat sich die Tanzbewegung erst sicher eingeprägt, so können kleinere Abschnitte, z. B.

2, 2, 1 und 1, 2

oder grössere, z. B.

2, 2, 4

sich einmischen. Auch dann bleibt die Zwischenzahl das herrschende Maass und so bilden sich Theile von 8, 12, 16 Takten.

Statt zweier Theile kann der Walzer auch drei Theile erhalten oder es kann ein Trio zugesetzt werden, nach welchem der Hauptsatz sich wiederholt.

In neuerer Zeit hat man unter dem Titel Walzer ganze

Walzerketten

gebildet, um dem an sich einförmigen Tanze durch die Musik den Reiz der Mannigfaltigkeit beizulegen. Eine solche Walzerkette wird in der Regel durch einen einleitenden Satz eröffnet und schliesst eine beliebige Anzahl von Walzern, — ihrer 4, 5, 6 — in sich, die durch Inhalt und Tonart verschieden sind, aber in einander überführen und zuletzt gern auf den ersten Walzer zurückkehren,

auch denselben wohl in der Mitte der folgenden Walzer wiederbringen. Strauss, Lanner, Labitzky, Gungl u. A. haben in dieser mehr geselligen als künstlerischen Form bisweilen höchst Anziehendes geleistet und sich in den spätern Partien solcher Tanzreihen sehr frei zu bewegen gewusst, ohne doch das Tanzmotiv aus den Augen zu verlieren.

Die Komposition des Walzers bietet nach dem fliessenden, schmiegsam wiegenden Wesen des Tanzes einen entschiednen Gegensatz gegen den scharfgemessnen Einhertritt des Marsches und ist wohl geeignet, eine andre Seite oder Form an dem Bildungssinne des Komponisten zu entwickeln. So wenig wir uns zu der Ueberschätzung herbeilassen werden, die solchen Leistungen bisweilen von der Menge gezollt wird, so wenig darf man auf der andern Seite das Talent übersehen, das sich an dieser Aufgabe in Zügen voll Anmuth, Zartheit oder Ueppigkeit, üppiger Lust oder süsser zärtlicher Schwärmerei schon oft (z. B. in den Tänzen der oben genannten Kunstgenossen) erwiesen hat. Noch weniger wollen wir uns in pedantischer Prüderie die gelegentliche Lust und die Entwickelung und Bethätigung an Erfindungskraft auch nach dieser Seite hin versagen. Haydn hat Hunderte von Menuetten geschrieben und ihnen viel zu danken gehabt; C. M. Weber's Aufforderung zum Tanz ist den modernen Walzerketten — nicht gar zu fernliegend, in vielen derselben (z. B. in „das Leben ein Tanz" von Strauss) mag der Komponist auch noch einer tiefern Vorstellung nachgehangen haben, als dem blossen Tanze. Daher sei als

zehnte Aufgabe
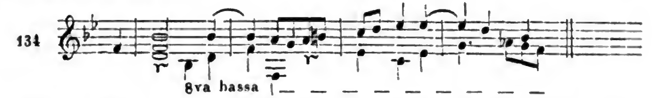
die Komposition von Walzern, — recht aus dem Motiv des Tanzes heraus und seinem Karakter gemäss, — und Walzerketten empfohlen.

Dritter Abschnitt.
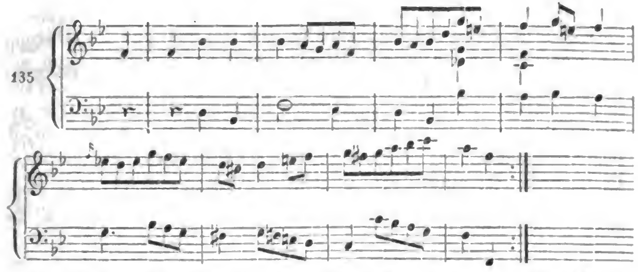
Die Menuett.

Die Menuett ist zwar längst aus der Reihe unsrer geselligen Tänze ausgeschieden, hat sich aber in unsern grössern Instrumentalstücken (Sonaten, Quartetten, Symphonien) als Intermezzo oder wesentlich eingreifender Satz behauptet, meist zwischen dem zweiten Satz (Adagio) und dem Finale. Hier hat sie einen frischern, auch wohl derbern Karakter angenommen, als die ursprüngliche Idee des Tanzes war; aber einen so sicher gezeichneten, dass wir uns ihm, und nicht der ursprünglichen Weise anschliessen.

Die Bewegung der Menuett ist in dieser Umwandlung frank und frei, fröhlich und rüstig, in ächtdeutscher volksthümlich, — südlich gesunder Freudigkeit, die bis zu neckischer Munterkeit geht. Sie hat den beweglichen Dreivierteltakt in lebhafterm Tempo, und liebt klare und feste Gliederung in Abschnitten von zwei und zwei, vier und vier Takten, in zwei Theilen, ursprünglich von je acht Takten. Gern bezeichnet sie in ihrer rüstig frischen Weise jeden Taktheil. Wenn also die Melodie zwei Taktheile in eine Halbetaktnote zusammenzieht, oder mehrere in Achtel zergliedert, tritt der Bass mit entschiedner, taktgebender Bewegung in Vierteln unterstützend herzu.



sondert auch wohl dergleichen karakteristisch eingreifende Stellen verdeutlichend durch Pausen ab. So entfaltet sich aber neben der Oberstimme der Bass zu einer eigenthümlichen Bedeutsamkeit, die wir bisher an keiner unsrer Aufgaben als wesentlich wahrgenommen haben. Gern führt man daher den Bass mehr in die höhern, stärker ansprechenden und melodiefähigern Tonlagen, hält umgekehrt die Oberstimme, um ihr kräftige Melodieführung zu bewahren, von zu hohen Tönen zurück, und führt beide Stimmen in Wechselwirkung auf einander fort, wie z. B. in dieser Anlage eines ersten Theils, —



dass sie sich gegenseitig unterstützen und ergänzen. Die Mittelstimmen sind untergeordnet. Karaktergemäss scheint es noch, in der Menuett keine kleinern Taktglieder, als Achtel, zu gebrauchen, oder wenigstens kürzere Noten, z. B. Sechszehntheilgänge, nicht herrschend werden zu lassen; dem in dieser Form vorwaltenden kecken Humor würden zu fliessende oder kleine Bewegungen nicht zusagen. — Dass übrigens die normalen Melodie-Richtungen, stei-

gende Tonfolge für den ersten Theil, fallende für den zweiten, dem Karakter der Menuett vorzugsweise entsprechen, bemerkt jeder von selbst. Das Trio wird milder und sangbarer gehalten, und weniger scharf gegliedert; auch der Bass ordnet sich da mehr unter.
Soviel für jetzt von dieser karaktervollen Form, die mit obigen Andeutungen übereinstimmend, aber (wie sich von selbst versteht) mit der dem Meister gebührenden Freiheit am glücklichsten von J. Haydn angewendet worden ist. Was schon bei ihm und Mozart, besonders aber durch Beethoven aus der Menuett sich weiter entwickelt hat, wie sie in eine neue Form, das Scherzo, übergegangen ist, kommt anderswo (Th. III, S. 195) zur Sprache. — Mehr dem ursprünglichen Karakter des Tanzes entsprechend ist unter andern jene allbekannte Menuett aus Don Juan. Dieser Karakter aber ist uns minder lehrreich und fördernd. Für die Entwickelung der Kompositionsfähigkeit ist uns die Menuett nicht blos wegen ihres eigenthümlichen und festgezeichneten Karakters, sondern auch darum willkommen, weil sich zuerst in ihr neben der Hauptstimme noch eine zweite Stimme als Gegensatz zu jener hervorthut und selbständig geltend zu werden trachtet. Als

elfte Aufgabe

sei daher die Uebung im Menuettsatz empfohlen.

Nachbemerkung.

Dem Studium der Liedkomposition folgen nun die polyphonen Formen, in denen die rhythmische Konstruktion und die Bildung und Führung einer Hauptmelodie nicht in gleicher Bevorzugung geübt werden können. Es ist daher dringend rathsam, die Uebung im Liedsatze — so weit sich neben den neuen Arbeiten für sie Zeit erübrigen lässt — unermüdlich fortzusetzen und gelegentlich auch auf andre angewandte Formen (Tanzformen) auszudehnen, die ebenfalls eigenthümliche Aufgaben darbieten, wenn auch nicht von solcher Wichtigkeit, dass sie hier ausdrückliche Berücksichtigung fodern könnten *).

*) Hierzu der Anhang B.

Dritte Abtheilung.

Die Choralfiguration.

In allen bisherigen Aufgaben hatten wir es entweder mit einer einzigen Stimme, oder mit einer Haupt- und begleitenden Nebenstimmen zu thun. Die Hauptstimme mochte nun Oberstimme, oder (wie bei der Verlegung des Cantus firmus im zweiten Buch) Unter- oder Mittelstimme sein, stets war sie das Hauptsächlichste, ihr Inhalt der wesentliche; die Begleitungsstimmen mochten sich noch so gut melodisch ausbilden, hin und wieder auch einen eignen Karakterzug annehmen (wie z. B. der Bass in der Menuett), stets waren sie Nebensache, nur zum Dienste der Hauptmelodie bestimmt. — Man nennt diese Schreibart die homophone; obwohl bisweilen dieser Name nur der wahrhaft einstimmigen Komposition zuertheilt wird.

Den Gegensatz zur homophonen Schreibart bildet die polyphone, in der nicht eine Stimme die Haupt- und andre die Nebenstimmen, sondern jede zu ihrer Zeit, theils im Wechsel, theils gleichzeitig mit andern gleich wichtig, von wesentlichem Inhalt erfüllt, um ihrer selbst und des Ganzen willen, nicht blos zum Dienst oder zur Unterstützung einer andern Stimme da ist.

Offenbar ist hier die Aufgabe eine reichere, aber auch schwerere. Denn nun gilt es, nicht blos in einer, sondern in allen Stimmen den Ansprüchen an Melodie vollkommen zu genügen, soweit es nur immer die Verbindung mit den andern Melodien zulässt. Eine unerlässliche, aber auch höchst fördernde Vorübung dazu ist die fleissige und sorgsame Choralbehandlung, wie sie im zweiten Buche des ersten Theils aufgewiesen worden ist; denn dort hatten wir schon danach getrachtet, jeder begleitenden Stimme soviel wie möglich melodische Vollkommenheit zu geben.

Hier knüpfen wir auch wieder an. Wir nehmen als Leitfaden bei unsern Arbeiten den Cantus firmus eines Chorals. Die begleitenden Stimmen sollen zu selbständigen, schon für sich etwas Bestimmtes aussprechenden Melodien ausgebildet, oder nach dem Kunstausdrucke: figurirt werden. Das daraus entstehende Tonstück nennen wir Figuration.

Unsre Aufgabe ist also: die Begleitung einer Choralmelodie zu selbständigem Stimmgewebe zu erheben, aus dem homophonen

Choralsatz einen polyphonen zu machen. Was wir dann am Choral gelernt haben, werden wir leicht auch anderweit anwenden können *).

Erster Abschnitt.

Die einfachste Figuration des Chorals.

Schon bei der Festsetzung unsrer Aufgabe ist uns klar geworden, dass unser Werk zwei Bestandtheile enthalten wird: die gegebne Choralmelodie und die figurirten andern Stimmen. Wir können aber nicht mehr die Choralmelodie vorzugsweise als das Wesentliche des Ganzen ansehen, so theuer sie uns auch, schon vermöge ihrer kirchlichen Bedeutung, sein mag; denn die andern Stimmen sollen ja ebenfalls wesentlichen Inhalt bekommen, und zwar einen nicht durchaus vom Cantus firmus abhängigen, sondern von uns frei gewählten oder gebildeten. Dies unterscheidet unsre jetzigen Arbeiten, so gering sie auch anfangen, so sehr sie auch Anfangs mit den Gränzen der frühern zusammenlaufen mögen, wesentlich von den frühern.

Wir beginnen, wie immer, so einfach wie möglich.

Zu unsrer Aufgabe nehmen wir also einen Choral; es ist Anfangs rathsam, eher kurze, als lange Melodien zu wählen, damit das Ganze, das sich ohnehin unter unsern Händen mehr und mehr erweitern wird, sich nicht zu sehr ausdehne. — Den Cantus firmus legen wir vorerst in die Oberstimme, die Zahl der übrigen Stimmen, die wir ihrer Aufgabe gemäss Figuralstimmen nennen wollen, setzen wir, wie sonst, vorerst auf drei fest. — Jede Choralstrophe behandeln wir, ebenfalls wie bisher, als ein geschlossenes Ganze, das mit allen Stimmen einsetzt und mit allen schliesst. Allerdings sind hierin die figurirten Stimmen dem Cantus firmus einstweilen doch noch untergeordnet; sie müssen ihre Melodien nach seinen Anfängen und Schlüssen einrichten.

---

*) Die Figuralformen können allerdings auch auf weltliche Melodien aller Art angewendet werden und kommen daher auch später (Th. III) bei der Variation u. s. w. wieder in Betracht. Allein selten ist hier ihre Ausübung so begünstigt und so wohlangewendet. Die weltlichen Melodien nehmen meist einen freiern, eigenthümlichern, namentlich rhythmisch bedeutsamern Gang und bieten darum für die gleichmässige Entwickelung der Figuration keinen so sichern Anhalt, werden auch durch den Andrang so anspruchvoller Nebenstimmen, wie die Figuration in ihrer vollen Entwickelung ausbildet, leicht beeinträchtigt, so dass Eins das Andre stört.

Doch mag man gelegentlich, bei einfachern Melodien, eine Anwendung leichter gehaltner Figuration versuchen.

Die beiden Bestandtheile unsers künftigen Werks wollen wir sauber auseinander halten. Die den Cantus firmus vortragende Stimme soll sich nur diesem widmen, nicht an der Figurirung theilnehmen; die Figuralstimmen sollen den Cantus firmus nicht kreuzen und stören. Dieses Verhalten wird uns vor Allem Klarheit der Arbeit sichern; wir wollen es vorerst unbedingt wahrnehmen, und auch später nicht davon abgehen, als aus bestimmten Gründen.

Wie jede Melodie aus einem Motiv hervorgeht, so brauchen wir auch für unsre Figuralstimmen ein Motiv; entweder für jede ein besondres, oder für alle ein und dasselbe. Wir wollen vorerst das Letztere, als das Einfachere und Einheitvollere wählen. Dieses Motiv wollen und müssen wir Anfangs um so einfacher bilden, da es in Unter- und Mittelstimmen, beschränkt von den umgebenden Stimmen, eingeführt werden soll. Wollten wir ihm zu weiten Tonumfang, z. B. grosse Intervalle oder weite Gänge geben; so würde es die andern Stimmen kreuzen und verundeutlichen, oder sie zu weit aus einander drängen. Wollten wir ihm zu grosse Länge, zu viel Töne geben, so würde unsre Arbeit beladen und zu weit ausgedehnt; auch würde der Abstand zwischen dem Motiv und dem Inhalt der andern Stimmen zu gross. Uebrigens wissen wir ja schon, wie viel sich einem selbst höchst einfachen, ja einem längst und vielfach angewendeten Motiv durch umsichtigen Gebrauch abgewinnen lässt.

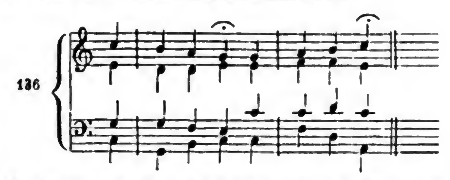
Hiermit sind wir zur Arbeit ausgerüstet. Wir stellen uns nun, Strophe für Strophe, die Melodie mit der ihr gebührenden Harmonieanlage vor, oder notiren letztere förmlich, jedoch mit dem Vorbehalt, wo es uns gut dünkt, von ihr wieder abzuweichen. Dann führen wir das Motiv in derjenigen Stimme ein, die am geeignetsten dazu scheint, geben es darauf der zunächst geeigneten Stimme, endlich der dritten und führen die andern dagegen fort. Das Motiv ist nun (für das Erste) offenbar der Hauptinhalt der Figuralstimmen; alle übrigen müssen sich also derjenigen Stimme unterordnen, die eben das Motiv vorzutragen hat, dürfen aber dabei nicht aufhören, ihre Melodien möglichst vollkommen auszubilden.

Wir haben oben uns einstweilen vorgesetzt, das Motiv in der jedesmal geeigneten Stimme einzuführen. Können wir dabei eine gewisse Ordnung festhalten, z. B. mit dem Motiv von der höchsten zur tiefsten Figuralstimme, oder umgekehrt fortschreiten: so wird dies innerhalb der Figurirung selbst grössere Konsequenz, bestimmtere Richtungen, wirksame Ordnung zu Wege bringen. Doch darf dies nicht in peinliche Regelmässigkeit ausarten. Namentlich wollen wir uns hüten, aufeinanderfolgende Strophen in derselben Weise, z. B. jedesmal von der höchsten Stimme beginnend, zu bearbeiten;

dies würde selbst über den ansprechendsten Inhalt Einförmigkeit verbreiten.
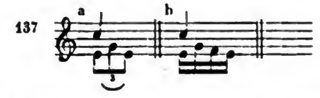
Da das Motiv Hauptinhalt ist, so gereicht es zur Steigerung, wenn wir es, etwa gegen den Schluss der Strophen oder des Chorals, in mehr als einer Stimme gleichzeitig einführen, oder in ein und derselben Stimme wiederholt hintereinander anwenden. Können wir endlich bei dem ersten Entwurfe die übrigen Stimmen neben der das Motiv vortragenden irgendwo nicht gleichzeitig festhalten, so folgen wir einstweilen blos der Anlage der Motive und füllen nach Vollendung des ganzen Entwurfs die Lücken aus. — Bei allen polyphonen Formen ist dieses uns schon bekannte Verfahren besonders dringend zu empfehlen, ja, vor erlangter Meisterschaft schlechthin nicht zu entbehren und dem Geübtesten selbst noch oft hülfreich. Es führt uns zu raschem, freiem und kühnem, durch keinen Nebenzweifel verkümmerten Entwurfe. Dieser aber ist die erste, — und sorgsame, unermüdlich fleissige Ausführung die zweite Bedingung des Gelingens künstlerischer Arbeiten.

Versuchen wir uns nun an dem Choral: Ach Gott und Herr, den wir vorzüglich wegen der bequemen Kürze seiner Strophen, und in seiner neuern (freilich schwächern) Gestalt wählen. Die Melodie findet sich Th. I, No. 473. Die beiden ersten Strophen denken wir uns mit diesem Harmonieentwurfe:



Die Modulation ist mit Rücksicht auf den Text von den nächsten Zielpunkten (*G* und *C*dur) abgewendet; doch behalten wir uns vor, davon abzuweichen, die erste Strophe vielleicht doch nach *G*, die zweite nach *C* zu lenken. Die Stimmen sind weit genug auseinander gelegt, um einem Motiv Raum zu geben.
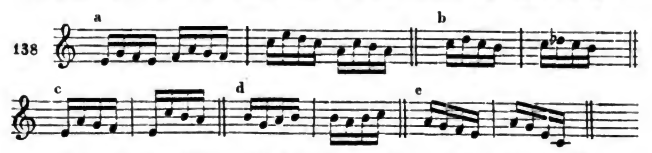
Wir suchen ein einfaches Motiv. Das einfachste wäre eine harmonische Figur, z. B. im Alte, wie hier



bei *a*. Allein wir kennen schon genugsam die Hohlheit einer blos harmonischen Figurirung, wollen das Motiv also lieber diatonisch ausfüllen, wie bei *b*.
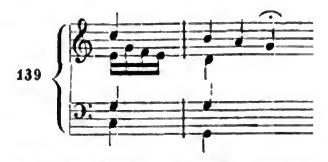
So gering dasselbe ist, so oft es auch schon zu ähnlichen Aufgaben benutzt worden: so kann es doch bei zweckmässiger Behandlung zu reichen Resultaten führen, wiewohl wir hier uns mit den nächstliegenden begnügen werden.

Ueberlegen wir vorerst, was nach frühern Anleitungen mit diesem Motiv begonnen werden kann. Wir können es an derselben Stelle, oder auf- oder abwärts (a) in einer Stimme wiederholen, sein wirksamstes Intervall (den Terzenschritt) verengern (b) und erweitern (c). verkehren (d), blos an der schnellen Bewegung festhalten (e), also streng genommen das Motiv verlassen u. s. w.
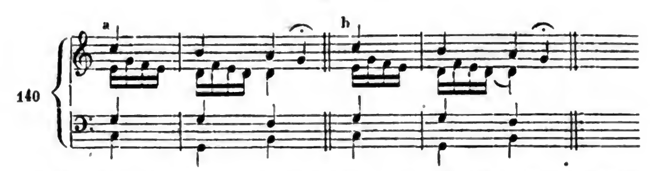


Auch in grösserer oder kleinerer Notengeltung oder mit Pausen unterbrochen könnten wir es darstellen. Allein in seiner ursprünglichen Grösse füllt es einen Taktheil; wir können also zu jedem Taktheil und Akkorde das Motiv neu und vollständig einführen, und diesen Vortheil wollen wir festhalten. Endlich können wir alles dies in jeder unsrer Figuralstimmen abwechselnd, oder auch in zweien oder allen gleichzeitig anwenden.

Jetzt beginnen wir die Arbeit. Das Motiv führt diatonisch einen Schritt abwärts, wird also da, wo eine Stimme ebenfalls so fortschreitet, am folgerichtigsten erscheinen. Wir stellen es daher zuerst in den Alt.
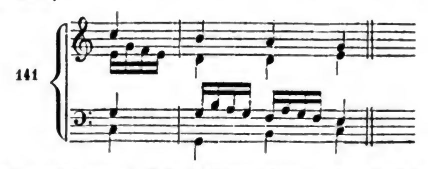


Wie sollen wir nun fortfahren? Wir wissen nur von No. 136 her die Harmonie voraus (wenn wir sie nicht verändern wollen) und haben die Absicht, das Motiv wieder zu bringen, zunächst so, wie es in No. 137, *b* gebildet ist, oder in einer der Verwandlungen aus No. 138.

In welcher Stimme kann das Motiv auftreten? Im Alt nicht; denn der bleibt auf derselben Tonstufe, das Motiv aber führt eine Stufe weiter (und zwar abwärts) und würde in seinem Fortschritte gelähmt erscheinen, wollten wir es wie hier bei a,
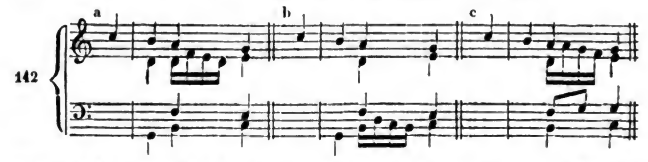


auf dem letzten Tone stocken lassen, oder gar denselben mit dem folgenden verbinden. Im letztern Falle (den Anfänger leicht geneigt sind zur Verdeckung melodischer Fehler zu wählen) würde nicht blos die Tonfolge, sondern auch — und noch übler — der Rhythmus stockend; der letzte Ton des Motivs fällt auf das geringste Taktglied, und der folgende Taktheil würde, wenigstens im Alt, ebenfalls unwirksam eintreten, da die Stimme ohne neuen Anstoss liegen bleibt. Uebrigens hat der Alt ja eben zuvor das Motiv gehabt.

Man sieht schon, dass nicht der Alt, sondern eine der beiden andern Stimmen, und zwar der eine Stufe abwärts gehende Tenor, am geeignetsten ist, das Motiv zu ergreifen. Derselbe könnte es sogar, wie hier,
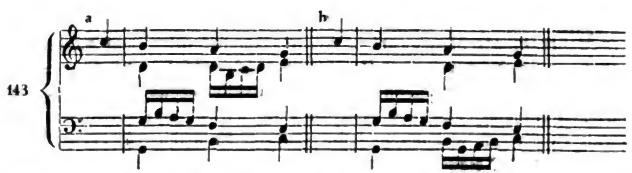


noch einmal unverändert übernehmen, wenn es rathsam wäre, eine Stimme zweimal nach einander ohne Grund vortreten zu lassen.

Aber welche Stimme soll es dann nehmen? Alt und Bass gehen aufwärts, können also beide das Motiv in seiner ursprünglichen Gestalt nicht so günstig aus-, — nämlich abwärtsführen, als vorher Alt und Tenor. Sie müssten es umlenken, wie hier
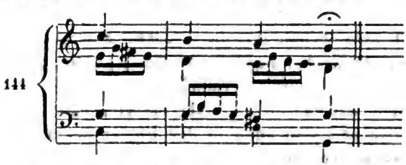


bei *a* und *b* oder der Alt könnte es erweitern, wie bei *c*, während der Tenor, freilich klein genug, hinaufginge, um Oktaven zu vermeiden. Oder endlich könnte Alt oder Bass das Motiv in verkehrter Richtung



ausführen. Dies würde uns am wenigsten für den Bass gefallen; denn es zöge die Aufmerksamkeit auf diese Stimme, ohne ihr eine grössere, ihr gebührende Würdigkeit zu geben.

Wir ziehen No. 142, a oder No. 143, a vor. Dann aber ist der Alt zweimal mit dem Motiv vorgetreten, und der Bass gar nicht. —

Auf ein ähnliches Resultat wären wir gestossen, hätten wir die nächstliegende Modulation, nach *G* und *C*dur, zum Grunde gelegt. Dann würde die erste Zeile so erscheinen:



Das Motiv im Alte würde *fis* statt *f* nehmen, um (vergl. Th. 1. S. 276) im Voraus auf *G*dur hinzuleiten, das Motiv im Tenor würde natürlich nach *fis* gehen und dann nicht besser als wieder im Alte, nämlich hier allein in ursprünglicher Gestalt, eingeführt werden können. Der Bass aber ginge abermals leer aus, und zwar — wie man sieht — nicht aus Versäumniss, sondern durch die natürliche Wirkung der Verhältnisse.

Hier wollen wir zum ersten Mal jenen, schon S. 17 voraus angedeuteten

Grundsatz

in unser künstlerisches Leben treten lassen, der von entscheidender Wichtigkeit für alle polyphonen Formen, eigentlich — recht verstanden — für alles Schaffen ist.

Haben wir nämlich aus irgend einem Grund eine unsrer Stimmen eine Zeit lang zurücktreten lassen, die andern vorzugsweis gehoben:
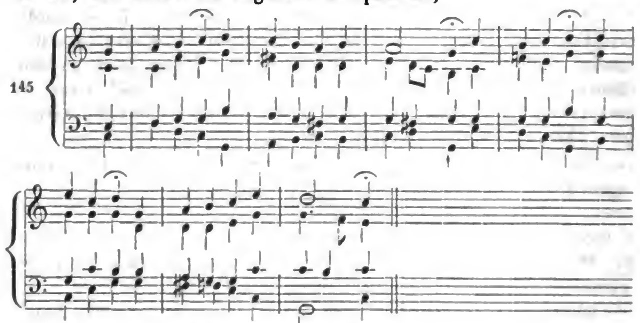
so wollen wir uns als Schuldner der versäumten Stimme betrachten,

selbst wenn die Versäumniss eine nothwendige, also gerechte war, wie vielmehr, wenn wir sie uns willkührlich (das heisst: aus einem nicht zwingenden Grunde) gestattet haben.

Denn allerdings ist schon in unserm Naturell, dann auch in der Mehrzahl der Musikwerke, die wir am frühesten und häufigsten hören, eine Neigung zum Homophonen begründet, und diese zieht den Anfänger im polyphonen Satze fortwährend dahin, sich einer einzigen Stimme, die ihm Hauptstimme wird, ausschliesslich oder vorzugsweise zu widmen und die übrigen Stimmen zu vernachlässigen. Diese Neigung aber, wenn sie nicht beherrscht und gezügelt wird, macht jeden lebendigen Fortschritt im Polyphonen, und damit die höhere künstlerische Vollendung selbst, schlechthin unmöglich. Sie bringt dahin, im Grunde der Sache homophon zu erfinden, dann aber die versäumten, zur Begleitung herabgewürdigten Stimmen mit Zusätzen und hineingezwungnen Biegungen, harmonischer Figurirung u. s. w. zu verbrämen, die ihnen das Ansehen selbständiger Stimmen geben sollen, in der That aber sie nur zu einer überladnen und verdrehten Begleitung machen. Hiergegen giebt es keine sichrere Abwehr, als ein getreues Halten an unserm Grundsatze. —

Wir sind also Schuldner des Basses geworden, sollten wir genöthigt sein, es noch länger zu bleiben, so sind wir ihm um so mehr zu voller Genugthuung verpflichtet.

Nun wieder zur Arbeit. — Da die Harmonie in No. 144 die näherliegende ist und sich auch in der Figuration bequemer gezeigt hat: so schliessen wir uns nicht mehr der von No. 136, sondern ihr an, und setzen die folgenden Strophen so,
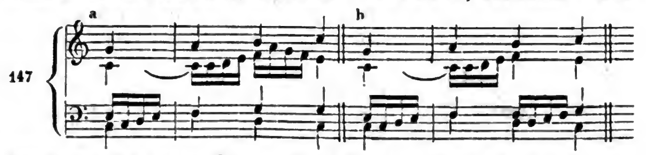


— immer unter Vorbehalt der Aenderung.

Welche Stimme soll anfangen? Am liebsten der versäumte Bass. Allein wie könnte er das Motiv von *c* nach *f* bringen? Es müsste, wie hier bei a



geschehen, und der Anfang wäre gleich eine Stockung. Der Alt könnte nur mit einer Erweiterung des Motivs (*b*) eintreten, wenn nicht gar mit einer schon No. 140 abgelehnten Stockung (*c*). Die einzige Stimme, die eine Stufe weiter geht, also das Motiv rein ausführen kann, ist der Tenor; aber er geht hinauf, muss also auch das Motiv aufwärts, das heisst: verkehrt, ausführen. Hier



haben wir die ganze Strophe in zwei Bearbeitungen vor uns.

Bei a haben wir den Harmonieentwurf von No. 145 genau beibehalten. Nach dem Tenor hätte der Bass abwärts, oder der Tenor aufwärts



das Motiv nehmen können; allein Beides hätte ein Kreuzen der Stimmen veranlasst, das wir uns nicht ohne besondern Grund und Vortheil gestatten wollen. Es musste also der Alt das Motiv, freilich verengert (statt der anfänglichen Terz eine Prime) übernehmen. Zuletzt hätte der Bass das Motiv am füglichsten vortragen können. Allein er ist schon zwei Strophen lang versäumt worden, und es wäre wenig Genugthuung, ihm zu guterletzt noch das Motivchen anzuhängen. Besser, er wartet noch, bis er würdig und entscheidend auftreten kann. Nach ihm war der Alt am geeignetsten; er hat also das Motiv zweimal.

Könnte es nicht der Tenor nehmen? Bei b haben wir den vorletzten Akkord dazu verwandelt und das Motiv in den Tenor gestellt. Wir halten es aber für bedenklich, eine hinaufgehende Septime noch durch ein auszeichnendes Motiv besonders hervorzuheben, obgleich wir diese Auflösung des Akkordes für sich selber
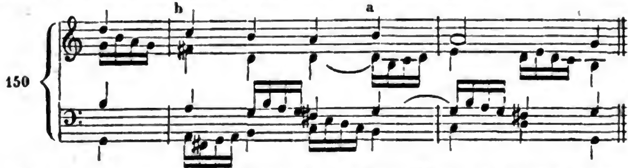


wohl statthaft finden. Denn letzteres ist nur der Fall, weil man in der höhern Stimme die richtige Auflösung des *f* hört und die Abweichung in der dritten Stimme sich darunter verbirgt. Dieser Grund wird aber durch das herausstellende Motiv in No. 147, b aufgehoben.

Nun kommen wir zur dritten Strophe, die als längere und als Schluss des ersten Theils dieses Chorals wichtiger ist. Ohnedem

hat in No. 147, a das zweimalige Motiv im Alte zunächst dieser Stimme, damit aber dem Ganzen höhere Bewegung und Belebung mitgetheilt; und endlich ist es nun Zeit, dem Bass volle Genugthuung zu geben, durch ihn die Schlussstrophe zu erheben.

Er soll ruhig anfangen, damit man sein würdiges Entgegengehn gegen die Melodie empfinde; dann soll er das Motiv ergreifen. Der Tenor kann zu jedem der drei ersten Schritte das Motiv nehmen, der Alt nur zum ersten; dieser beginne also. Hier
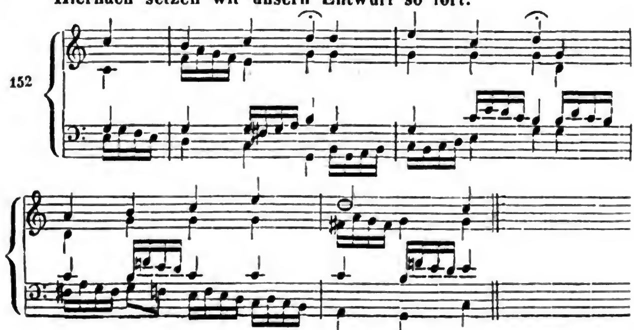


haben wir einen ersten Versuch. Allein Manches könnte daran missfallen.

Erstens und vor Allem bei a das dreimalige *h*; wir ziehen das Motiv in rechter Bewegung — also erweitert — vor und gewinnen damit einen konsequenten Altgang,
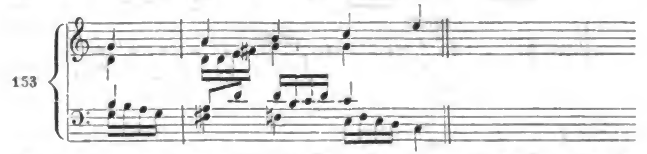


der recht wohl hinabführt. Zweitens bei b das gegen seine ursprüngliche Neigung, und zwar nackt und bloss, hinabgehende *fis* im Alt (dessen Verbesserung wir für No. 154 vorbehalten) und dazu das Zurückgehen des Basses auf dasselbe *fis*, zur Störung seines Hinaufschreitens. Wir wollen den Bass umkehren, — ihm das Motiv in rechter Bewegung, wie es in No. 137, b aufgestellt worden, geben.

Hiernach setzen wir unsern Entwurf so fort.



Der Bass, als die geeignetste Stimme, fängt die erste und zweite dieser Strophen an, übernimmt auch in der zweiten und dritten Strophe das Motiv zweimal hinter einander und hat so die ihm gebührende, Anfangs versäumte Wichtigkeit erlangt; ihm zu Gunsten haben wir sogar die Harmonie geändert, damit er im vorletzten Takte das Motiv wiederholen und sich in grösserer Richtung und Einheit vollenden könne. Vielleicht hätten wir besser gethan, ihn auch die dritte Strophe beginnen zu lassen,

153



damit er seinen Gang über *fis* nach *f* und *e* noch fester vollende.
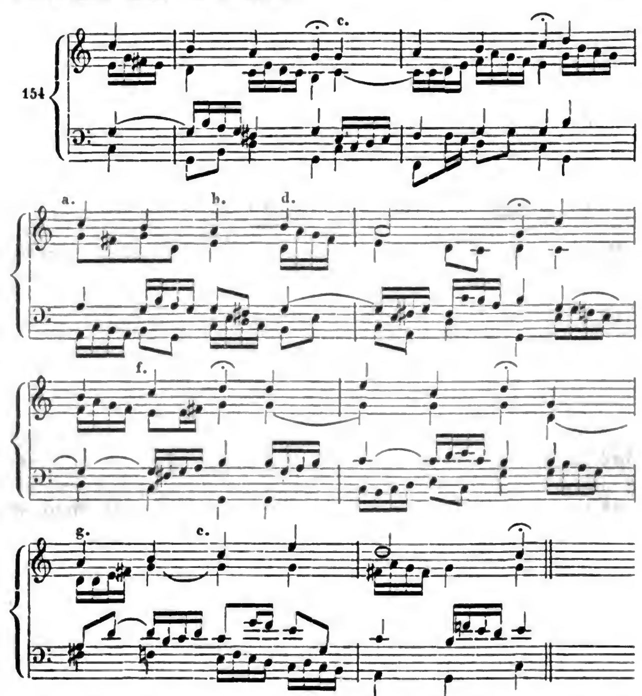
Zweiter Abschnitt.

Vollendung dieser Arbeit.

Stellen wir nun unser Werk aus No. 144, 147, a, 150 und 152 (nebst den Verbesserungen) zusammen: so muss uns zwar sogleich in die Augen fallen, dass unsre Figuralstimmen sich so reich und eigen, und dabei wieder durch das allen gemeinsame Motiv so einheitsvoll ausgebildet haben, wie bisher noch keine unsrer Begleitungen; dass wir also einen Schritt vorwärts gekommen sind. Aber zugleich kann uns nicht entgehen, wie sehr unser Werk vor allen Dingen darin der Einheit entbehrt, dass jede Stimme, wenn sie nicht eben das Motiv vorträgt, sogleich in den alten tonarmen Gang von No. 136 und 145 zurückfällt, so dass das belebte Motiv sich nirgends mit dem übrigen Stimminhalte verbindet.

Sodann können wir nicht leugnen, dass die Arbeit nicht eine organisch, aus einem ersten Motiv sich einheitsvoll entwickelnde ist, wie die der vorigen Abtheilung, sondern das sie vielmehr stückweise zusammengesetzt wird. Dies ist noch nicht die rechte Künstlerweise (wiewohl selbst der wahre Künstler sie nicht in jedem Augenblick des Schaffens entbehren kann), aber sie führt zum freiern rechten Wirken. Wir dürfen sie uns daher schon gefallen lassen (wie einst die Ueberzifferungen der ersten Harmonieweise) und wollen sie bis zu vollkommner Geläufigkeit üben, bis wir die ganze Figuration, wie sie in No. 152 u. a. dasteht, in Einem Zug entwerfen und den Entwurf leicht und sicher vollenden können.

Aber jene Ungleichheit in den Stimmen muss, wenn sie sich nicht ganz überwinden lässt, wenigstens möglichst beseitigt werden. Hierzu bedarf es nach der Lehre des zweiten Buchs keiner Anweisung. Wir setzen eine solche Ausführung hin, um nur an die vorhandnen Mittel zu erinnern.



Ist nun nicht bei a dennoch das Motiv stockend zu Ende gegangen, da wir statt des in No. 150 festgesetzten *fis* nochmals *g* genommen haben? Ja; aber vielleicht wird so der Vorhalt körniger hervortreten. Darum ahmt auch der Tenor die Stelle bei b nach, und hätte die Nachahmung in dieser Weise
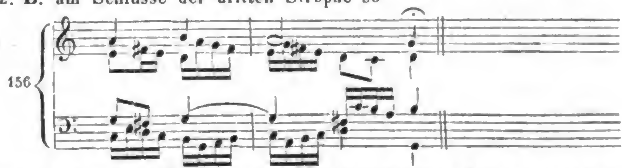
155

noch einen Schritt weiter führen können. Die weitern Ausführungen und Aenderungen mag jeder selbst bedenken.

Hier hat nun, — soviel ist wenigstens gewiss, — das Motiv
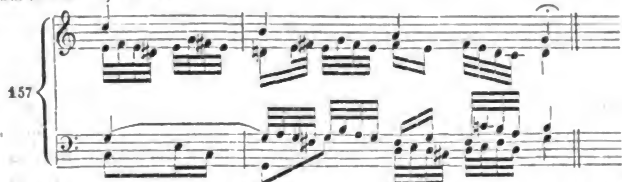
seine Kraft bewährt. Es hat in mannigfacher Anwendung (z. B. bei c verkehrt, bei d erweitert, bei e verengert, bei f und g verkehrt und verengert zugleich) die Stimmen bereichert, zu lebendigerm, tonvollerm Gang angeregt, ihnen einen selbständigen, von der gegebnen Hauptmelodie unabhängigen, wenn auch mit ihr harmonisch verbundnen Inhalt und dem Ganzen Einheit gegeben.

Man sieht leicht — und wir haben es an einzelnen Stellen schon erprobt — dass die Aufgabe sich auf mannigfach abweichende Weise hätte lösen, auch grössere Steigerung hätte gewinnen lassen, z. B. am Schlusse der dritten Strophe so
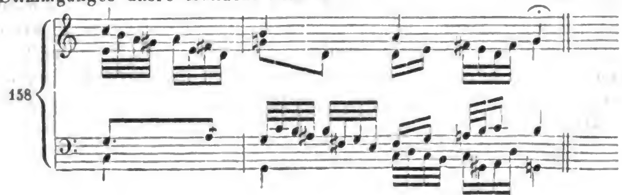


durch wiederholte Einführung des Motivs in mehrern Stimmen zugleich. Doch wollen wir Anfangs zurückhaltend sein und überhaupt die Kraft einer Komposition nicht in der Menge der Töne oder im Getümmel aller Stimmen, sondern in deren sinnvollem freien Gang suchen.

Man erkennt jetzt auch durch unmittelbare Anschauung, dass zu tonreiche Motive, wenigstens für unsern jetzigen Standpunkt (wie schon S. 99 gesagt ist) eher eine Last, als ein Reichthum der Komposition sein würden. Wollten wir ein doppelt langes Motiv durchführen, z. B.



so würde vor Allem das Motiv selbst nicht gehaltreicher, da es auf einen eben so engen Spielraum beschränkt ist, — oder wir müssten häufig zu Sprüngen und Aenderungen auf Kosten des fliessenden Stimmganges unsre Zuflucht nehmen.



Sodann aber würde zwischen der Motivhaltenden und den andern Stimmen (besonders dem Cantus firmus) kein Verhältniss der Bewegung statthaben; dies würde die Figuralstimmen, dem Motiv gegenüber, zu zahlreichen Zusätzen bewegen und die ganze Figuralmasse in eine Ueppigkeit von Tonbewegungen hineinziehen, die wohl in einzelnen besondern Fällen, nicht aber im Allgemeinen dem Sinn des Chorals angemessen sein dürfte. Wir wollen uns daher besonders Anfangs auf einfachere Motive beschränken.

Es mag sein, dass unsre einzelnen Figuralstimmen noch weit entfernt von der melodischen Vollkommenheit sind, die wir von einer Hauptstimme erwarten. Soviel haben wir aber schon jetzt erlangt und (S. 107) wahrgenommen: sie sind ungleich reicher und bedeutsamer ausgebildet, als in irgend einer frühern Aufgabe die Begleitungsstimmen; und: die ganze Masse der Figurirung bietet einen lebendigen und bestimmt karakterisirten Gegensatz gegen den Cantus firmus. Dieser in seiner Einfachheit und jene Figuralmasse in ihrer regsamen und dabei einheitsvollen Vielseitigkeit bilden zwei wohl unterschiedne, möglichst selbständige Hälften eines Ganzen; und die eine dieser Hälften ist ein freies Werk unsrer Kunstfertigkeit. Motiv und Führung gehören uns an. Als

zwölfte Aufgabe

sind nun einige Choräle (wir rathen, kürzere) nach der gegebnen Form zu figuriren. Obgleich wir übrigens auf die verschiednen Wege haben hindeuten müssen, die sich uns bei dieser Arbeit öffneten, fügen wir den Rath bei, dass der Jünger sich zwar nach ihnen umsehe, nicht aber zu oft und zu wenig sich darauf einlasse, sie alle an demselben Choral durchgehen zu wollen. Viele dieser Wege sind in der That nur unwesentlich von einander unterschieden; unser unmittelbares Gefühl, eine blos in unsrer Persönlichkeit liegende Richtung oder Erinnerung, ja sogar eine blos vorübergehende Stimmung weisen uns eben auf diesen, und keinen andern Weg. Dieses erste unmittelbare Gefühl verwirren und verlieren wir, wenn wir zu grübelhaft den andern unmerklich verschiednen Wegen nachforschen, und stehen dann unentschlossen und indifferent zwischen allen uns dargebotnen Möglichkeiten. Der Künstler aber muss endlich vermögen sich unwiderruflich zu entscheiden und rasch auszuführen, was er zuvor weislich aber nicht peinlich und ängstlich hat reifen lassen. Sehen wir für eine unsrer vollführten Arbeiten einen zweiten oder auch hin und wieder bessern Weg: so wollen wir ihn das nächste Mal versuchen; jene Arbeit bleibe, wofern sie nicht geradezu falsch ist, als eine That bestehen *).

*) Hierzu der Anhang C.
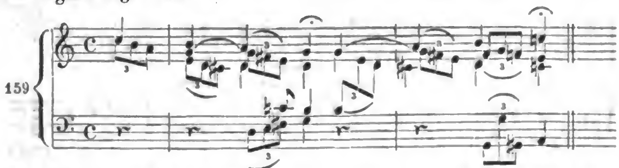
Dritter Abschnitt.

Zweite Figuralform.

Freiere Einführung der Stimmen.

Wenn in unsern frühern Begleitungen in der Regel alle Stimmen mit einander eintraten, so war dies ganz sachgemäss; denn sie alle gehörten voraussetzlich zu der Harmoniemasse. Jetzt aber ist jede unsrer begleitenden Stimmen selbständige Melodie geworden, oder soll wenigstens streben, es zu werden. Jener Grundsatz fällt also weg, und es muss uns unnöthig und steif erscheinen, alle Stimmen zusammt auftreten zu lassen, wo im Grunde nur die eine Motivführende wesentlich beschäftigt ist. Wir wollen also von jetzt an nicht überall sämmtliche Stimmen mit einander gehen lassen. Wo uns Eine genügt, beginnen wir mit ihr allein, und sparen die andern, um durch ihren spätern Zutritt eine neue Kraft zu entwickeln; gelegentlich werden wir mit zwei, — wo es Recht ist, mit allen Stimmen insgesammt auftreten, oder eine und die andre mit Pausen abbrechen.

Die Vortheile dieser neuen Freiheit sind klar. Jede Stimme kann nun, des gezwungnen Eintritts überhoben, sogleich bedeutsam auftreten; es ergeben sich, indem man bald eine, bald mehr oder alle Stimmen gebraucht, mannigfachere Bildungen; indem man von einer zu mehr Stimmen fortgeht, steigert sich die Masse und Macht der Figurirung. Hier —



sehen wir vorerst den Anfang des vorigen Chorals mit einem sehr einfachen Motiv. Die beiden Oberstimmen beginnen im Einklange, das Motiv führt aber den Alt auf die Terz unter dem nächsten Melodietone. Hier möchte nun der Tenor wieder mit dem Alt im Einklang eintreten; —
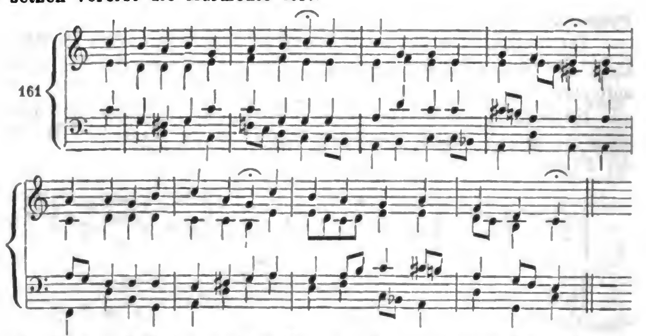


dies wäre vollkommne Konsequenz, wenn nur die daraus entstehende Quintenfolge sie zuliesse! Der Tenor tritt also eine Terz tiefer ein, nach ihm der Bass. Die folgende Strophe beginnt mit zwei Figuralstimmen; der Bass schliesst sich wieder zuletzt an,
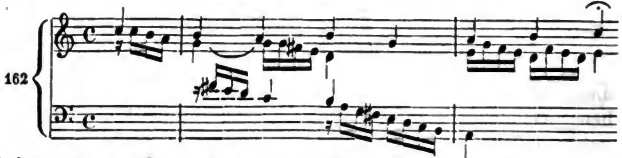
hat aber vom Motiv nur die Achtelbewegung beibehalten. Ueberhaupt ist die zweimalige so kurze Einführung dieser wichtigen Stimme am Ende einförmig und unbedeutend; die Kürze der Strophen hat diesen Missstand herbeigeführt.

Aus diesem Grund, und in der Hoffnung zu ebenmässigern Bildungen zu kommen, gehen wir zu einem frischen Choral über. Es sei das im ersten Theil No. 457 abgedruckte Luthersche Weihnachtslied.

Zuvörderst denken wir uns die Harmonie, oder schreiben sie, wie bei der ersten Figuration ausdrücklich hin, mit dem Vorbehalt, von ihr nach Umständen abzuweichen. Dem Schüler rathen wir, sie so lange, bis er sich sicher und leicht in der Figuration bewegt, hinzuschreiben und zwar in obern Systemen, während die Figuration selbst unmittelbar darunter gesetzt wird, wie die verschiednen Harmonisirungen im ersten Theil, No. 121 u. a. — Dies muss um so emsiger an der ersten und der gegenwärtigen Form geübt werden, weil die folgende dazu nicht mehr geeignet ist. Auch wir setzen vorerst die Harmonie fest.
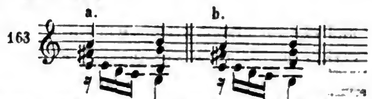


Nun bedürfen wir eines Motivs. Da auch diese Melodie, wie die vorige, hinabgehend anfängt, so könnten wir gleich das Motiv aus No. 159 nehmen. Wir verwandeln es indess in Sechszehntel und — da wir doch schon daran denken, eine Stimme nach der andern einzuführen — setzen wir eine Pause vor. Hier



haben wir den Entwurf der ersten Strophe vor uns.

Das erste Motiv geht gleichsam aus dem Cantus firmus heraus und führt in den Grundton des zweiten Akkordes. Dann tritt die zweite Figuralstimme ein, und führt (da sie, ohne Quinten zu machen, nicht ebenfalls in den Grundton des folgenden Akkordes gehen kann) eine Stufe tiefer, so dass dieser Akkord zu einem Septimentakkorde wird. Nun wär' es das Nächste gewesen, den Bass auf dem Schlusstone des Tenors eintreten zu lassen; dies hätte aber, wie wir hier bei a.
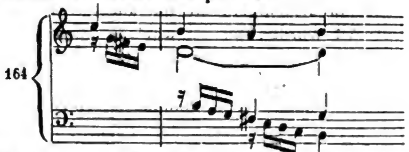


sehen, auf eine ungünstigere Stimmlage des folgenden Akkordes oder unregelmässige Stimmschritte (b) geführt, und überdem würde der allzugleichmässige Eintritt eines so geringen Motivs gleich Anfangs Monotonie verursacht haben. Es schien also besser, den Alt als Vorhalt in das Motiv zu führen und nun den Bass in grösserer Ausdehnung wirken zu lassen.

Es tritt uns übrigens unmittelbar aus der Arbeit noch eine
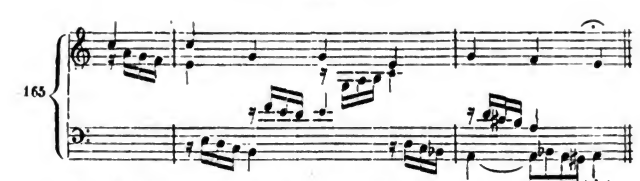
fördernde Bemerkung

entgegen. Wir erkennen nämlich, dass wir bei der Einführung des Motivs wohl beobachten müssen, wie dasselbe sich den bereits vorhandnen Stimmen anschliesst, und in welches Akkordintervall es hinführt. Hätten wir unsre Strophe so



anlegen wollen, — es wäre eben nicht falsch gewesen, aber nicht frei von kleinen Unannehmlichkeiten. Die zweite Stimme wäre mit einer Quarte unter dem Cantus firmus eingetreten, hätte also einen Quartsextakkord als Anfang angedeutet; sie hätte in einen (unvollständigen) Quartsextakkord hineingeführt und die neue Stimme dazu die Terz verdoppelt; diese Stimme hätte zu einem Sextakkord und die vierte wieder in eine Verdopplung der Terz geführt. — Wir wollen bei so kleinen schnell vorübergehenden Uebelständen nicht ängstlich verfahren, sie aber auch nicht ausser Acht lassen.

Doch wir kehren zu No. 162 zurück. Wie soll die zweite Strophe behandelt, wie namentlich angefangen werden? Mit dem Alt? — Es könnte monoton werden, wollten wir die Stimmordnung der ersten Strophe wiederholen; gleichwohl geschehe es hier versuchsweise.
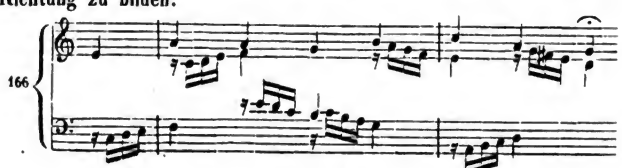


Vor allen Dingen wollen wir uns für diesen und alle künftigen Entwürfe das Recht vorbehalten, die vorausgehenden Pausen in Noten zu verwandeln und die ausfüllenden oder Endnoten, z. B. das letzte *a* im Tenor, zu verkürzen oder zu verlängern, kurz jede Aenderung zu treffen, die bei der Ausführung rathsam werden könnte.

Der Eintritt des Alts, wenn einmal diese Stimme anfangen sollte, ist zu billigen; es deutet zuerst auf den *A*-Dreiklang, dann auf den Sextakkord der tonischen Harmonie. Hätten wir nun den Tenor eingeführt, so würde sich die Ordnung der vorigen Strophe einförmig wiederholt haben; der Bass tritt besser ein, und führt in einen neuen Sextakkord.
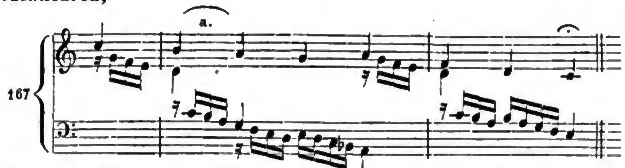
Ist diese Folge zweier Sextakkorde in Verein mit dem leeren und entfernten Eintritte des Basses nicht matt? — Ja; aber es liegt die Hülfe daneben. Der schwächere Sextakkord wachse zu einem Septimen- (eigentlich Quintsext-) Akkord und der anregendere Ton, die Septime, trete in der entscheidensten Weise auf, also: in hoher Tonregion, gegen die Hauptmelodie angedrängt, in einer neuen Stimme, und zwar in derjenigen, die ihn am stärksten geben kann, im Tenor. Der Alt würde hier — wär' er auch nicht schon da gewesen — eben so unkräftig wirken, als der Tenor in tieferer Oktave. Hiermit hat auch der erst übergangne Tenor durch den interessantern Eintritt seine Genugthuung (S. 103) erhalten.

Aber wo bleibt der Alt, wenn der Tenor unmittelbar an den Diskant anschliesst? Solche Fragen sollen uns im Entwurfe nicht stören; sie gehören in die Ausführung, und da werden wir schon aus den ersten Büchern Mittel und Wege für Alles finden. Hier aber ist gleich so viel klar, dass der Alt hinab muss, unter den Tenor. Dies hat uns darauf gebracht, ihn mit einer Verkehrung des Motivs wieder hinauf, an seine eigentliche Stelle zu leiten.
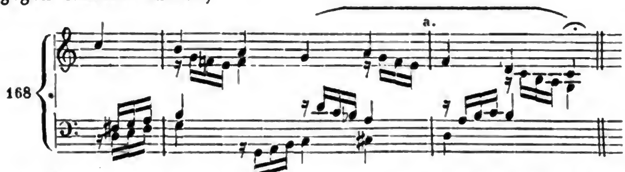
Ohnehin ist das so geringe Motiv lange genug abwärts gehört worden. Es wird gut sein, die folgende Strophe in verkehrter Richtung zu bilden.



und nun kann die letzte entweder wieder zur ersten Ordnung zurückkehren,
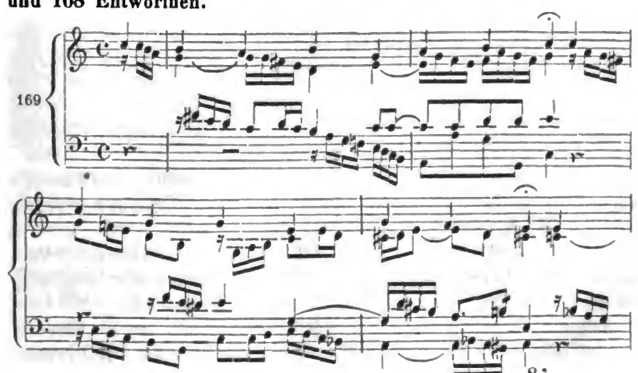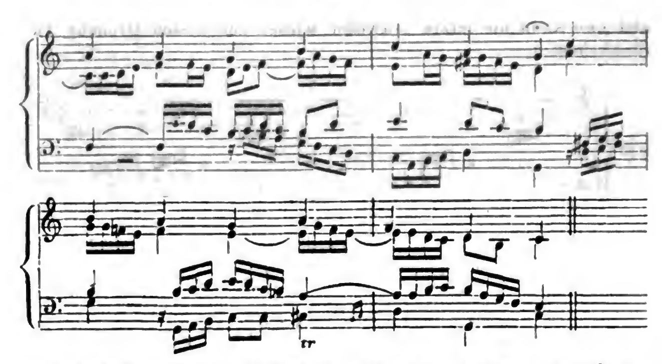


oder das rechte und verkehrte Motiv in beliebiger Stimmordnung gegen einander führen,



oder irgend einen andern Weg nehmen. Bei a in No. 167 würden wir aus dem Sextakkorde *h—d—g* einen Septimen- und Nonenakkord herausbilden, — dies zur Erklärung der Nonenfolge zwischen Diskant und Tenor. Der Bass muss sein Motiv umlenken und wiederholt oder verdoppelt es, der Tenor ahmt ihm nach; beide Stimmen steigern durch die ausgedehntere Bewegung. No. 168 tritt schon durch den Wechsel der Richtungen belebter, dann durch das verdoppelte (gleichzeitig in Tenor und Bass auftretende) Motiv auch verstärkt auf. Die Septimen in den vier Akkorden unter a werden, so gut es geht, in den Motiven herausgestellt.

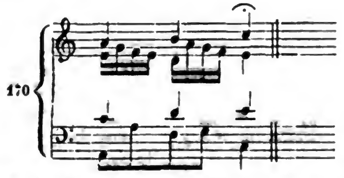
Schreiten wir nun zur Ausführung des in No. 162, 165, 166 und 168 Entworfnen.
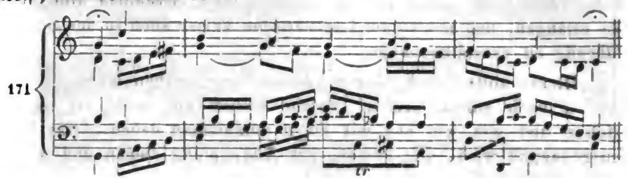




Wir wollen vorausbemerken, dass hier schon eine ziemlich lebhafte Stimmentfaltung stattgefunden hat, weil wir uns nicht erlauben dürfen, mehr als einen dieser Entwürfe hier auszuführen. Dem Anfänger in dieser Form wird nochmals dringend gerathen, bei der Ausführung der Stimmen so sparsam und zurückhaltend wie möglich zu sein, wenn auch die ersten zehn oder zwanzig Arbeiten dadurch geringer oder dürftiger ausfallen sollten; ohnehin beruht ja Werth und Wirkung einer Komposition, wie wir schon S. 109 angemerkt haben, nicht auf der Menge der Noten. Viel mehr liegt besonders Anfangs daran, dass die Stimmen sich bequem, ohne Drängen und Kreuzen, neben und mit einander bewegen.

Die Ausführung hat mancherlei am Entwurfe geändert. Erstens, zu Gunsten des Basses den Schluss der ersten Strophe; er hätte freilich auch so —



gewendet werden können. Zweitens (Kleineres nicht zu erwähnen) musste die dritte Strophe, wenn der Bass nicht querständig gegen den Alt im vorhergehenden Schlussakkord eintreten sollte, *c* entweder in den Alt stellen, oder im ersten Akkorde vermeiden. Wir setzen mit *c* zweistimmig ein, und so war es natürlicher, sich daraus gleich das Motiv entwickeln zu lassen, als dem Entwurfe (No. 166) zu folgen. Wir hätten drittens den Einsatz der letzten Strophe ändern können, die mit ihrem Dominantakkorde nach vorangehen-

dem Dominantakkord und tonischen Dreiklange ziemlich matt auftritt, und vielleicht so —



eine günstigere Modulation entfaltete. Auch in No. 154 wäre die letzte Strophe kräftiger mit der tonischen Harmonie eingetreten.

Was die Ausführung der einzelnen Stimmen betrifft, so galt es, eine jede nach dem Vortrag des Motivs nicht in starre Viertel zurücksinken zu lassen, sondern in beseelterer, dem Motiv entsprechender Weise durchzuführen. Wodurch dies geschehen, bedarf nach dem im ersten Theil Gelehrten keiner Anweisung weiter; wir sind schon im Besitz aller Mittel, wenn wir sie auch noch nicht so reich angewendet haben. Je weniger wir aber hier auf das Einzelne zurückgehen, desto genauer muss der Schüler sich von jedem einzelnen Schritt unsrer und seiner Arbeiten Rechenschaft ablegen; er muss Alles durchschauen und sich höchste Klarheit und Sicherheit, und zuletzt vollste Geläufigkeit in dieser Form erwerben. Alle folgenden Figuralformen bringen dann keine neuen Schwierigkeiten, sondern nur neue Kräfte und Freuden.

Bei dieser Untersuchung (wie bei der unsrigen oben) wird sich freilich ergeben, dass sich Vieles, ja im Grunde Alles auch anders hätte gestalten können. Dies kann uns aber weder befremden, noch aufhalten. Gelegentlich mag man andre Wege versuchen.

Vierter Abschnitt.

Vollendung dieser Figuralform.

Die im vorigen Abschnitt erworbne Form zeigt schon eine freiere künstlerische Entwickelung. Die Stimmen sind von den Fesseln der ersten Figuralform befreit, zu freiem Eintritt und Zusammenwirken gelangt; die Möglichkeit, während der Figuration jeder Strophe die Stimmzahl zu mehren, bietet ein neues Mittel der Steigerung, — wie denn auch in No. 159 und 171 die dritte Strophe mit zwei oder drei, die letzte Strophe mit allen vier Stimmen gewichtiger anhebt, als die vorhergehenden Strophen. Wir

dürfen also hoffen, mit glücklichen Motiven und besonders mit glücklicher Benutzung und Ausführung derselben erfreuliche Bildungen zu erlangen, und uns so auf künstlerische Weise auch in der Stimmführung zu vervollkommnen.

Hierzu sollen noch einige Andeutungen gegeben werden. Wir wollen noch einmal prüfen, welche Motive uns wohl zu Gebote stehen und wie wir uns mit ihnen einzulassen haben. Das Vorausgegangne wird, wie immer, zur Anknüpfung dienen und weiter führen.

Alle bisherigen Motive füllten einen Takttheil aus; die beiden bearbeiteten aber bestanden aus vier Gliedern, da zu dem in No. 169 durchgeführten die vorangehende Sechszehntel-Pause mitzurechnen ist. Können wir nicht kleinere und grössere Motive wählen? kann nicht ein Motiv über mehr als einen Takttheil sich erstrecken?

Ein kleineres Motiv haben wir schon in No. 159 bearbeitet, eine Achteltriole zu jedem Takttheil; es hat uns Beschwerde genug gemacht, überall das Triolenzeichen zu setzen.

Das nächste tonreichere Motiv nach dem viergliedrigen würde (der Quintole zu geschweigen) die Doppeltriole und die eigentliche Sextole *) sein. Beide Figuren würden uns wieder in lästige Geltungsbezeichnungen verstricken. Wir suchen also vor Allem eine bequemere Abfassungsweise, — und finden diese in der
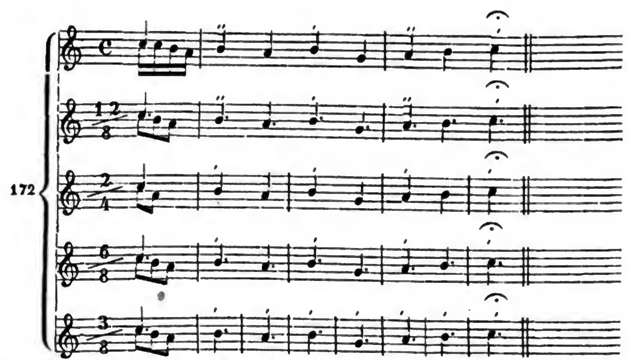
Verwandlung der Taktart des Cantus firmus.

In No. 159 hatten wir jedem Viertel eine Triole, das heisst aber: drei Glieder, gegeben, folglich hatte der ganze Takt zwölf Glieder. Wie viel bequemer wär' es gewesen, gleich Zwölfachteltakt vorzuzeichnen! Nun aber ist der Vierviertelakt nichts, als eine Zusammensetzung von zwei Zweivierteltakten, und eben so der Zwölfachteltakt nichts, als eine Zusammensetzung von zwei Sechsachteltakten, so wie ferner der Sechsachteltakt sich aus zwei Dreiachteltakten gebildet hat. Folglich können wir, sobald es uns die Abfassung erleichtert, den Vierteltakt

1) in Zwölfachteltakt,
2) in Zweivierteltakt,
3) in Sechsachteltakt,
4) in Dreiachteltakt

verwandeln, blos durch die Umschreibung. Hier
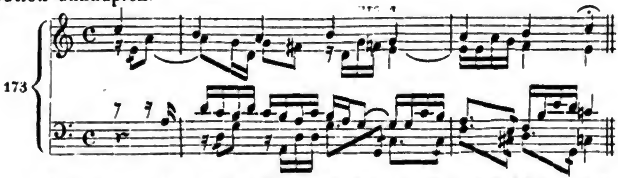
*) Ueber die Begriffe dieser Taktfiguren ist die allgem. Musiklehre S. 82 nachzusehen.



sehen wir die bekannte Strophe in all diesen Taktarten. Im Wesentlichen ist sie dieselbe geblieben; nur die taktischen Accente *) haben sich einigermaassen geändert. Allein gerade hierauf kommt uns weniger an, da die Figuralstimmen doch das eigentlich Belebte und Rhythmische sind, und wir ihnen gegenüber den Cantus firmus Ton für Ton, wie in der letzten Zeile oben, durch Accentuation herausheben, damit sein Gesang sich nicht unter der lebendigern Figuration verliere.

Eben so leicht begreift sich die Verwandlung der obigen Taktarten in grösser geschriebne, z. B. des Viervierteltakts in einen Vierzweiteltakt, des Sechs- oder Dreiachteltakts in einen Sechs- oder Dreivierteltakt, oder endlich des Dreivierteltakts (der bekanntlich in einigen Chorälen herrscht) in einen Neunachtel, oder drei Dreiachteltakte. Alle diese Verwandlungen lassen wir künftig ohne Weiteres eintreten.

Nun zu unsrer Frage zurück. Können wir kleinere Motive gebrauchen? — Ein Motiv von drei Tönen haben wir schon in No. 159 behandelt. Auch mit zwei Tönen liesse sich eine Figuration anknüpfen.
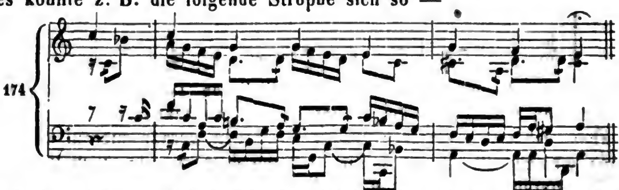


Wir haben hier einen Versuch gemacht mit dem Motiv einer nachschlagenden Quarte. Allein so oft sie sich auch melde, so be-

*) Auch hierüber müssen wir auf die Musiklehre S. 127 verweisen.

zeichnet sie im Grunde mehr den Eintritt der Stimmen, als dass sie deren wesentlichen Inhalt ausmachte. Nur im Basse wird das Motiv fasst durchgehend festgehalten; allein die Stimme schlägt auch desshalb immerfort zu, ohne einen festern Gesang zu erlangen, ein Benehmen, das wir wohl in einzelnen Fällen statthaft finden, nicht aber allgemeiner annehmen und uns angewöhnen möchten. In den übrigen Stimmen, besonders im Tenor, ist der sangbarere Fortgang wichtiger, als die zum Motiv gewählte Quarte.
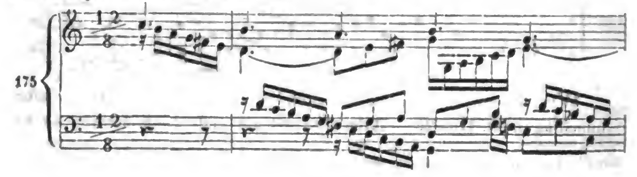
Wollten wir diese Arbeit fortsetzen, so würden wir, damit sich nicht alsobald Monotonie und Steifheit einfände, statt der Quarte auch andre hinauf- oder hinabschlagende Intervalle herbeiziehen; es könnte z. B. die folgende Strophe sich so —
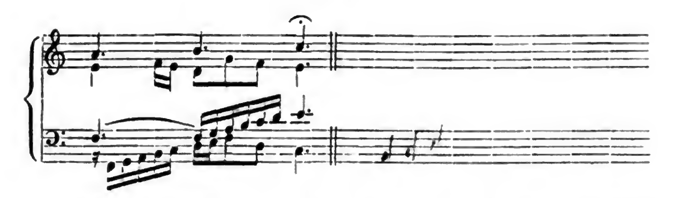


bilden, was denn keiner weitern Erläuterung bedarf. Wenn aber auch ein solches Werk gelingt, so ist doch die Erzwungenheit der Aufgabe, und die Nothwendigkeit, den Inhalt weniger aus dem erwählten Motiv, als aus den harmonisch nothwendigen Stimmfortschreitungen zu nehmen, Grund genug, von dieser Aufgabe nicht mehr als etwa ein Paar beiläufige Tonstücke zu erwarten, und ihr nur einige gelegentliche Versuche, nicht eine anhaltende Arbeit zu widmen.
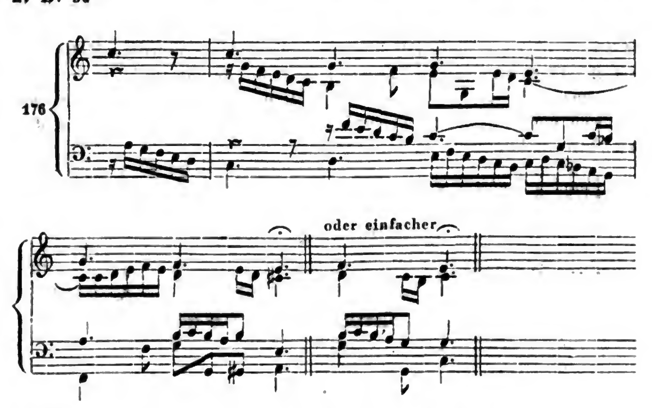
Können wir grössere Motive gebrauchen? — Bei der ersten Figuralform fanden wir sie (S. 109) unrathsam. Jetzt, in einer freiern und weitern Form, würden sie sich schon glücklicher behandeln lassen, könnten sie bisweilen zweckgemäss erscheinen.

Wir gehen, um uns davon zu überzeugen, auf No. 169 zurück und betrachten die erste Strophe. Die nach und nach eintretenden Figuralstimmen ergiessen sich nach unten, erweitern und vermehren den Tonumfang des Werks, können aber damit keine entschiedne Wirkung hervorbringen, weil das Motiv zu klein, mithin die Erweiterung unbedeutend ist. Hier
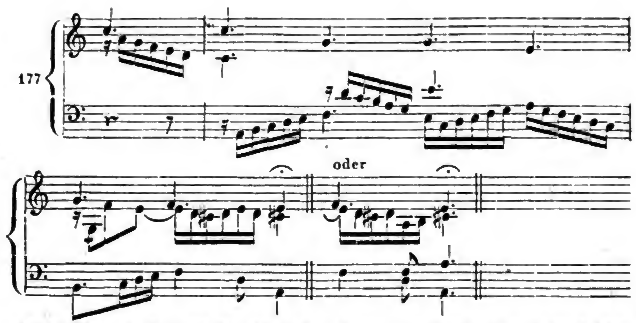




sehen wir dieselbe Intention mit demselben — nur verlängerten Motiv verfolgt und offenbar glücklicher. Die Ausdehnung des Stimmumfangs erfolgt gleichmässiger und geht weiter; am Schlusse der Strophe kehren Bass und Tenor mit verkehrtem Motiv wieder in das Engere, in die Nähe des Cantus firmus zurück, was ebensowohl dem Schlusse gemäss, als rathsam schien, um Monotonie zu vermeiden. Denn — so entsprechend Motiv und Ausarbeitung unsrer Intention sind: wir können uns nicht bergen, dass die weite Ausdehnung des erstern, zumal bei seiner glatten, nichts auszeichnenden Diatonik uns bei weitrer Arbeit beschwerlich oder ermattend werden kann. Wir müssen ernstlich darauf Bedacht nehmen, durch Wechsel in der Stimmordnung und Richtung des Motivs und alle sonstigen Mittel der Monotonie auszuweichen. Es würde z. B. schon bedenklich sein, wollten wir die folgende Strophe wieder mit hinabführendem Motiv, wär' es auch bei veränderter Stimmfolge, z. B. so



beginnen. Wäre nicht etwa der Choral so strophenreich, dass die abweichenden Wendungen noch später Raum fänden und nöthiger würden, so könnte jede andre Einrichtung, z. B. diese



(deren Schluss sich freier gestalten liesse), vortheilhafter erscheinen, — wiewohl nicht zu leugnen ist, dass mit einer geschickten Benutzung unsrer Mittel auch die bedenklichere Anlage noch zu günstigem Resultat ausgeführt werden kann.
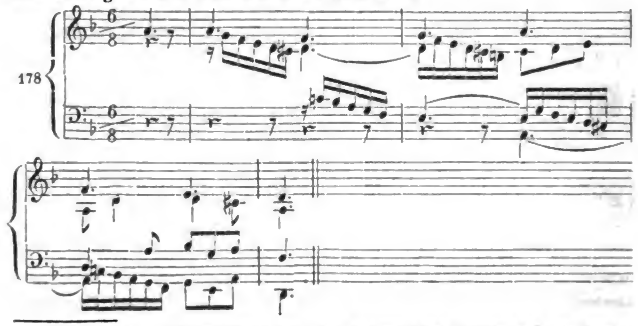
Die Bearbeitung dieser zweiten Figuralform setzen wir als

dreizehnte Aufgabe

fest. Nur Eins bleibt, wenn wir auch die ganze Arbeit für gelungen annehmen, bedenklich, — das plötzliche Stillstehen aller so regsamen Stimmen bei jedem Strophenschlusse.
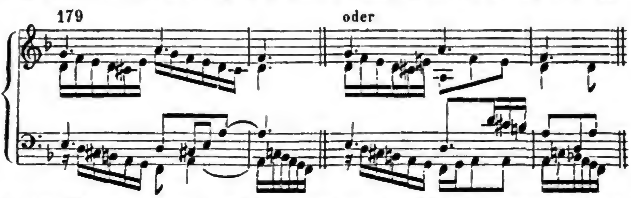
Ehe wir hierauf gründlich antworten, lenken wir die Betrachtung einmal auf eine Figuration von Seb. Bach, dem Meister in aller polyphonen Komposition. Es ist der Choral „Vater unser im Himmelreich;“ man findet das ganze Tonstück im dritten Hefte der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Choralvorspiele *).

Bach hebt, mit dem obigen Motive, in folgender Weise an; hat sich übrigens einige Zusätze im Cantus firmus erlaubt, von denen künftig bei No. 249 die Rede sein wird.
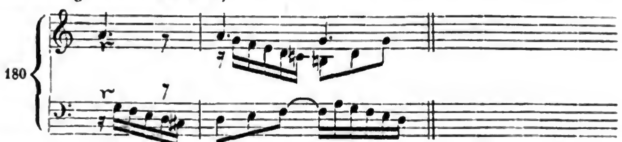


*) Eine neue, verbesserte Ausgabe ist in demselben Verlag eben im Stiche.

Hier würde der erste Melodieton, wenn er hätte begleitet werden sollen, den tonischen Dreiklang, der folgende den Sext- oder Quintsextakkord der Dominante erhalten haben. Das Motiv der Figuration geht gleichsam aus dem (zweiten) Melodieton heraus, bezeichnet zu demselben durch *g* und *cis* den Quintsextakkord *) und löst sich in den Grundton des folgenden tonischen Dreiklangs auf. In gleicher Weise erscheint der Tenor, und nun haben — blos durch die konsequente Einführung des Motivs — die Stimmen schon weite Lage gewonnen, innerhalb welcher das Motiv sich frei bewegen kann. Vollkommen wäre die Konsequenz gewesen, wenn nun auch der Bass aus dem Tenorton herausgetreten wäre, z. B. so:



Allein Bach zog vor, das Motiv noch in den Mittelstimmen spielend, den Bass ruhig eintreten zu lassen und nun erst in die Tiefe hinabzuführen. Nach fünfmaliger Darstellung des beweglichen Motivs ist der ruhigere Schluss wohlthuend und würdig.

Die folgende Choralstrophe hebt wieder mit zweimaligem *A* an, wendet sich dann aber sogleich durch den Sekundakkord nach *C*dur. Nach der anregenden ersten Strophe konnte Bach unmöglich wieder mit einem einzelnen Melodieton anfangen. Daher tritt schon zum ersten Ton das Motiv, wie Anfangs zum zweiten, ein, diesmal aber im Bass; es wird also jetzt in umgekehrter Stimmordnung gearbeitet. Nach dem Basse folgt zum gleichen Melodieton der Alt mit gleichem Motive,
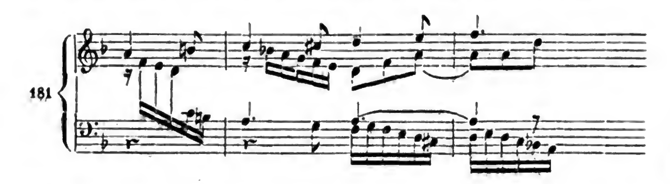


aber durch *c* nach *h*, um nach *C*dur zu lenken. Die Achtelbewegung, die der Bass dagegen setzt, zieht sich weiter fort; erst mit dem folgenden Schlage tritt der Tenor zu

---

*) Sieht man mehr auf die rhythmisch hervortretenden Töne (*f* und *d*), so würde die Figur auf den tonischen Dreiklang *d—f—a* zu deuten sein. Es ist gleichgültig, welche Auslegung man vorzieht.
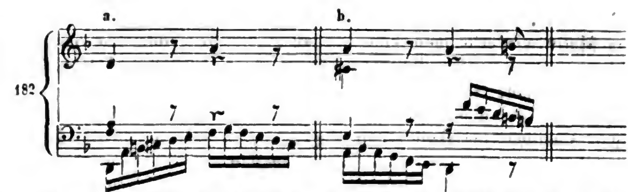
Jetzt haben Alt und Bass angefangen; die dritte Strophe beginnt der Tenor, ihm folgt der Alt, dann der Bass, dieser aber mit zweimaligem Vortrage des Motivs, und ein Paar Vornoten.
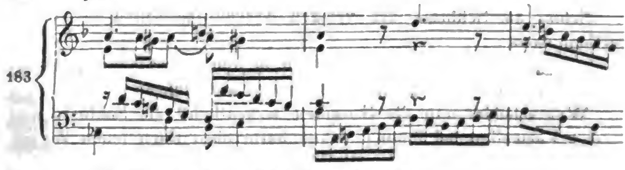


Ihm folgt in gleicher Ausdehnung der Figur, nach der kleinen Pause, der Tenor. Wir sehen beiläufig hier, und in der folgenden Strophe vier Achtel lang, eine Stimme mitten in der Strophe schweigen und wieder anheben, wie es eben passt.

Es bedarf keiner weitern Ausführung, um zu zeigen, worauf es bei dieser Arbeit ankommt. Das Motiv ist so gewählt, wird so gestellt und geführt, dass es in den nächsten Akkord, und zwar auf dessen nöthigsten Ton (z. B. bei jedem der obigen Strophenanfänge auf den Grundton) führt. In der Stimmfolge wird abgewechselt; entweder eine bestimmte Ordnung (von oben nach unten und umgekehrt) befolgt, oder die Stimme eingeführt, die am füglichsten das Motiv nehmen kann. Jede Stimme wird soviel wie möglich als selbständige Melodie zu Ende geführt, auch wohl schicklich unterbrochen, jedoch so, dass wenigstens eine Art von Schluss für sie da ist. Wollte man mitten in einem Laufe, oder auf einem Tone, der nothwendig fortschreiten muss, abbrechen: so würde damit die Stimme in ihrem melodischen Rechte, sich vollständig auszusprechen, gestört. Dies wäre nur da recht, wo der tiefere Sinn der Stimme oder des Ganzen eine solche Unterbrechung fodert; — wie ja auch im Leben oder im dramatischen Dialog eine Person ihre Rede unvollendet lässt oder unterbrochen werden darf, wenn es der Ideengang so mit sich bringt. — Der Anfänger wird hier, wie überall, wohl thun, so lange wie möglich an der Regel fest zu halten.

Hier ist nun noch nachzuholen, was wir bis jetzt geflissentlich zurückgehalten, jedoch schon oben (S. 122) voraus angedeutet haben. Denkt man sich die obige Bach'sche Figuration in ihrer fliessenden, breitangelegten Ausführung, die sich über sechs Strophen erstreckt: so müsste die jedesmalige Unterbrechung bei den Strophenschlüssen, im Kontraste zu dem bewegten Stimmlaufe, widrig und schroff erscheinen. Bach führt daher bei jedem Strophenschlusse die Figuration in einer Stimme weiter; z. B. die beiden erstenmale so:
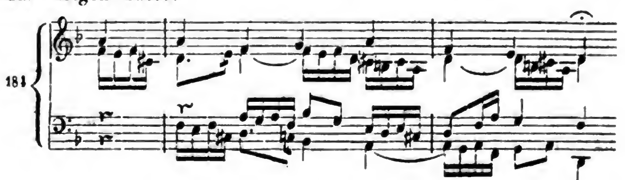


Hier sehen wir vor Allem bei b, dass die zweite Strophe nicht wohl in ganz umgekehrter Ordnung mit der tiefsten Figuralstimme anfangen konnte; da es Bach gefallen hat, die Ueberleitungen durchgängig dem Basse zuzuertheilen, so lag es ihm nahe, auch die folgende Strophe mit einer Mittelstimme, und zwar dem Tenor anzufangen. In dieser Strophe schliesst aber der Tenor mit dem doppeltlangen Motiv; und nun, um dazu ein Gegengewicht zu erlangen, verbindet der Bass den Uebergang und die Einführung der folgenden Strophe.



Die letzte Strophe ahmt diesen Anfang nach.

Man kann nicht übersehen, dass diese fliessende und leichte Verbindung der Strophen das Ganze in innigerm Zusammenhang erscheinen lässt und ein Fortschritt auf unsrer Bahn ist. Bei der Breite und fliessenden Weisse des Bach'schen Motivs wird dabei die Absonderung der einzelnen Strophen nicht verdunkelt; man fühlt jeden Schluss, bemerkt jeden Anfang, und so erscheint das Ganze zugleich festverbunden und doch klar gegliedert. Nicht bei jedem Motiv würde der Erfolg ein gleicher sein, und nicht bei jeder Aufgabe wäre die Verbindung nöthig; Choräle von wenig Strophen würden sie entbehren, Motive von engerer, mehr harmonischer Gestalt sie nicht so leicht bewerkstelligen können, z. B. dieses Motiv zum vorigen Choral.



Tenor oder Alt hätten freilich auf der letzten Note der Melodie das Motiv wiederbringen können; aber es hätte nur den Schlussakkord breiter und voller gemacht, und statt leichter Verbindung gleichsam beide Strophen zusammenrinnen lassen.

Wir müssen also noch einen Schritt weiter gehen, wenn wir jenen Vortheil der Bach'schen Figuration überall in unsrer Macht haben wollen. Dies ist das Nächstliegende, und darum sei auch die Antwort auf die oben (S. 122) aufgeworfene Frage, ob man nicht Motive über mehr als einen Taktheil erstrecken könne? aufgespart.

Fünfter Abschnitt.

Uebergang zu neuen Figuralformen.

Schon am Schlusse des vorigen Abschnittes sahen wir einen Vortheil darin:

> alle Strophen einer Figuration in ununterbrochenem Flusse, dennoch aber deutlich geschieden aufzuführen.

Was scheidet nun die Strophen wesentlich? die Schlüsse und — das Verweilen bei ihnen; daher hatte eben Bach jenen Zweck unmittelbar erreicht, weil sein Motiv ihm gestattete, wenigstens mit einer Achtelpause eine Strophe von der andern zu scheiden, während eine einzige Stimme das in den drei andern Geschiedne leicht verknüpfte.

Wir können also unsre Strophenschlüsse verstärken, indem wir länger bei ihnen verweilen; dies darf geschehen, da jeder ohnehin ein Ende für sich ist und die Taktbewegung aufhebt.
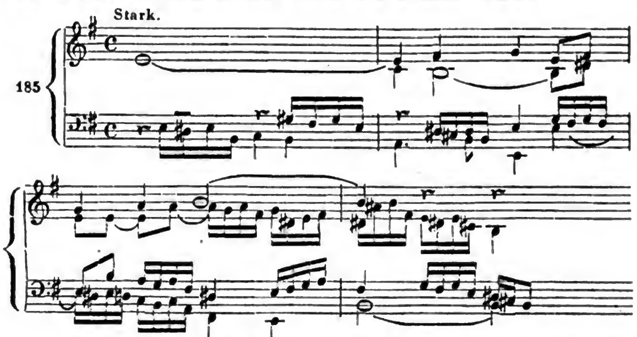
Die nächste Weise der Verlängerung ist das längere Festhalten des Schlusstons. Noch entschiedner ist eine Unterbrechung des Cantus firmus durch Pausen an jedem Strophenschlusse.

Wir gehen aber noch einen Schritt weiter. Die Verlängerung des Schlusstons gestatteten wir uns, weil da die Taktbewegung schon aufhört. Allein bei dem Anfangston hat dieselbe gewissermaassen noch nicht angefangen; erst die Nachfolge des zweiten Tons ist ein Schritt zu nennen, auch ist es erst bei ihm möglich, den Cantus firmus zu vernehmen; denn ein Ton an sich hat weder melodischen noch rhythmischen Inhalt.

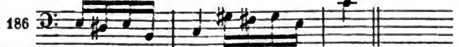
Wir können also Anfangs- und Schlusston der Strophen verlängern, und dadurch wichtigerhervortreten lassen; statt der körperlichen Verlängerung des Schlusstons durch längeres Aus-

halten können wir auch blos **seine Zeit** verlängern **durch Pausen.** Diese Verlängerungen werden übrigens nicht übermässig sein dürfen; man darf durch sie den Faden des Cantus firmus nicht verlieren.

Betrachten wir nun gleich einen solchen Fall bei dem Choral: Christ der du bist der helle Tag. Die Melodie beginnt im Auftakt und schliesst auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes.
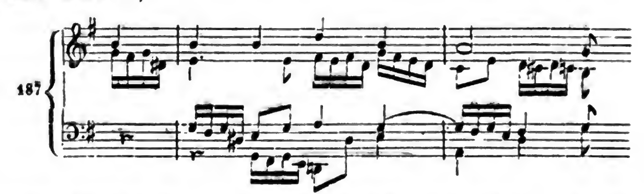


Wir sehen den Auftakt zu voller Taktgeltung verlängert, und mit der Kraft des Niederschlages eintreten. Nun kann unmöglich ein einziger Akkord genügen; es erscheinen nach einander der tonische Dreiklang, der Sextakkord der Unterdominante, der Terzquartakkord, und dann, beim zweiten Melodietone, die Unterdominante. Diesem Wechsel und der Figurirung gegenüber steht der Cantus firmus fest, und macht sich dadurch geltend. Aber in eben diesem Sinne kann die Figuration nicht füglich, wie sie angefangen, in Sechszehnteln fortrollen; sie zieht ein zweites Viertel an sich und betont dies wie ein Auftakt, wie ein Anlauf dazu:
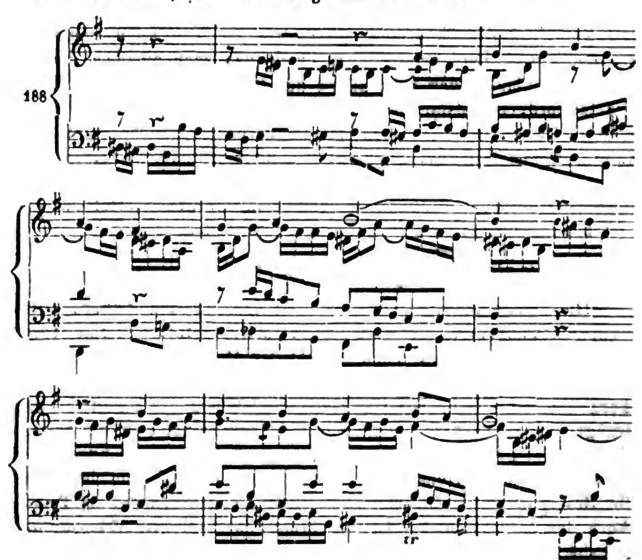


Die zweite Figuralstimme tritt mit dem für den Akkord nothwendigen Ton ein und schlägt auf das stärkste Intervall (die Terz) des folgenden Akkordes, eben sowohl der Harmonie wie dem Sinne des Motivs gemäss; auch die dritte Stimme tritt mit der fehlenden Terz ein. Bis hier ist das Motiv vollständig festgehalten; nun drängt der ganze Satz zu Ende, und dazu eignet sich die bewegtere Hälfte des Motivs, die nun zu Ende rollt. Zuerst kommt der Cantus firmus zur Ruhe, dann zum Schweigen, nach ihm der Bass; die Bewegung verläuft sich in den Mittelstimmen, zuletzt im Tenor. Auch der Schlusston des Cantus firmus hat mehrere Akkorde unter sich.

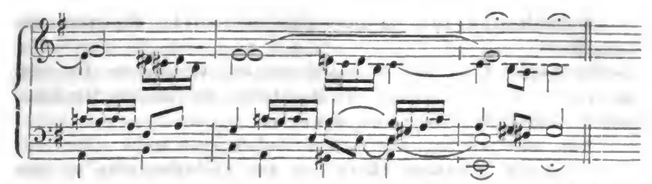
Hier sehen wir nun eine Strophe vor uns, die nicht nur weitere Ausdehnung und damit reichern Inhalt, sondern auch einen sehr bezeichneten Anfang und Schluss gewonnen hat. Sie wird sich mit den folgenden Strophen zu einem fliessenden Ganzen verbinden lassen, aber doch als Theil des Ganzen kenntlich unterschieden werden.

Die folgende Strophe soll nun in leichterer Bewegung im Auftakt eintreten;



daher benutzen wir für sie nur den beweglichen ersten Theil des Motivs, der seinem Karakter gemäss sich rasch und in gerader Richtung über alle Stimmen ausbreitet. — Hier geben wir die folgenden Strophen des aus dem evang. Choral- und Orgelbuche des Verf. entlehnten, zum Theil abgeänderten Satzes.





Auch in der dritten Strophe herrscht, wie man sieht, Beweglichkeit vor; der Eintritt des Motivs (*dis, cis, dis, h*) erfolgt gleichsam voreilig, ein Achtel zu früh, und so müssen ein Paar Noten zugesetzt werden, die aus dem alten Motiv ein neues machen; Alt und Tenor ahmen dies nach. Das erstere Motiv erscheint erst am Schlusse der Strophe und das vollständige Motiv, wie es Anfangs war, erst in den beiden vorletzten Takten wieder. Nicht blos der Schlusston des Cantus firmus, sondern auch die beiden vorhergehenden sind verlängert; für diese vorhergehenden Töne ist es eine willkührliche Abänderung des Cantus firmus in seiner Rhythmik, um ein würdigeres und festeres Ende für das ziemlich stark bewegte Vorspiel zu erlangen.

Wir haben eben gesehen, dass die in einer Strophe getroffnen Abänderungen nicht eben in jeder folgenden beibehalten werden müssen. Die erste Strophe verwandelte den Auftakt in vollen Takt; die folgende that es nicht, die fernern bleiben ebenfalls im Auftakte; die erste schloss mit verlängertem Schlusston und Pausen, die folgende hat nur Pausen hinter dem Schlusstone. Und so sagen wir uns, dass auch die Sätze zwischen einer und der folgenden Strophe nicht etwa genau die gleiche Länge haben müssen, wiewohl eine zu ungleiche Ausdehnung das Ebenmaass der Theile und die Wohlgestalt des Ganzen zerstören würde. Anfang und Ende lassen die grösste Ausbreitung der Figuration zu; nach ihnen ein Theilschluss bei solchen Chorälen, die zwei bestimmt geschiedne Theile haben. Ein tiefer Gedanke des Komponisten, oder eine besondre Richtung des Chorals kann, aber nur ausnahmsweise, von der Rücksicht auf Ebenmaass entbinden. Ausnahmen darf sich aber, wie schon oft gesagt, nur der gestatten, der den Sinn der Regel und ihre Anwendung sich vollkommen zu eigen gemacht.
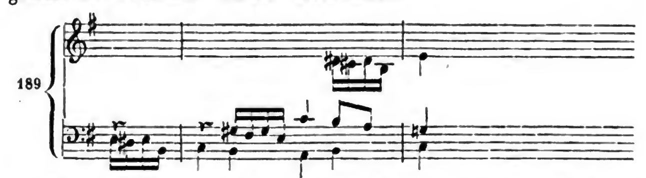
Betrachten wir nun unser Werk im Ganzen, so sehen wir die Strophen des Cantus firmus durch verlängerte Schlüsse geschieden, die Lücken aber durch Zwischenspiele ausgefüllt, die nichts Andres als eine Fortsetzung der Figuration sind. Wir sehen ferner Anfangs- und Schlusston verlängert und ebenfalls mit Figuration verbunden. Diese Verlängerungen sind ja aber nicht der Cantus firmus selbst, sie mit der dazu gehörigen Figuration sind Vor-

spiel und Nachspiel, zusammenhängend mit der Figuration des Ganzen.

In diesem Vor- und Nachspiel hat der verlängerte Ton uns als erster Anhalt gedient; zu ihm haben wir uns die Harmonie gedacht, innerhalb welcher wir figurirten.

Nun aber können wir solchen Anhalt auch wohl entbehren; wir haben am erwählten Motiv und den nächstliegenden — oder andern uns beliebigen Akkorden genug, um eine Einleitung vor dem Einsatze des Cantus firmus zu machen. Versuchen wir es zum vorigen Choral mit Beibehaltung des Motivs. Da der verlängerte Anfangston wegfällt, so lassen wir das Motiv seiner Natur gemäss im wirklichen Auftakt erscheinen.

189
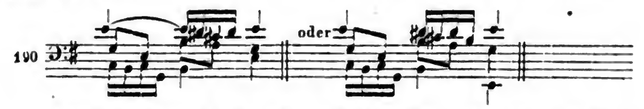


Wir haben uns möglichst nahe an die vorige Anlage gehalten; daher gehört der Anfang bis zum Schlusse des ersten Taktes gar nicht dem Haupttone, sondern der Unterdominante. Die beiden ersten Stimmen sind beibehalten; was aber zuvor Alt war, ist jetzt Tenor, und der Alt setzt mit dem nach *E*moll lenkenden *dis* über der zweiten Stimme ein.

Dass der Cantus firmus nicht auf dem vorletzten Viertel hat eintreten können, ist klar; wir müssen ihn auf dem letzten Viertel des neuen Takts oder eines noch spätern einführen, und die Modulation so lenken, dass der Eintritt harmonisch möglich wird.

Dies könnte so geschehen, dass wir die Modulation zum Schluss auf dem dritten Viertel lenkten und mit dem Cantus firmus neu einsetzten; z. B.
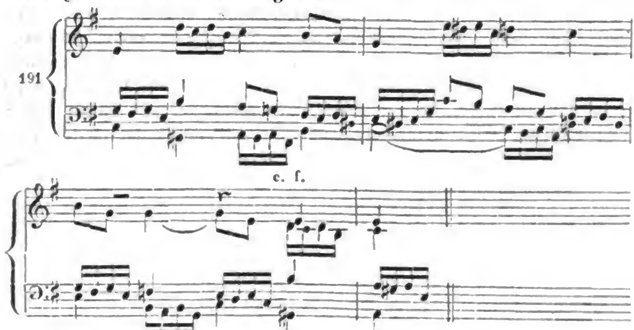
190



Allein hier wäre der Schluss einer nicht unbedeutsam anfangenden Figuration zu früh da, als dass die Einleitung ihren Zweck erfüllen, uns in irgend eine Stimmung versetzen könnte.

Vergrössern wir nun die Einleitung, so würde ein vollständiger Abschluss noch mehr dazu dienen, sie vom Ganzen abfallen zu lassen. Wir finden uns daher veranlasst, sie weiter zu führen, dann aber nicht zu schliessen, sondern statt des Endes den

Cantus firmus einzuführen. Der Anfang ist gemacht, wir führen ihn nach bekannten Modulations- und Konstruktions-Gesetzen fort, bis es uns drängt, ihn abzurunden und zu schliessen, Obiger Anfang könnte z. B. so fortgehen:



Hier setzt der Tenor das vollständige Motiv, aber im Niederschlage, der Alt dasselbe im Auftakt auf dem zweiten, der Bass auf dem dritten Viertel ein, so dass in das Ganze eine zusammenhängende Bewegung kommt. Der Alt tritt bedeutend nach der Höhe — eine Folge des hinaufschlagenden Motivs — und bezeichnet sich damit als herrschende Stimme; er wiederholt diesen Schritt und geht dann zur Ruhe und in die Tiefe zurück, während der Bass sich hinauf arbeitet. Auf der Unterdominante erscheint nun der Cantus firmus.

So hat sich also eine Einleitung gebildet, die sich stetig aus einem Motiv entwickelte, an Stimmzahl und Bewegung wuchs, ihre Oberstimme den Gesetzen der Periodik gemäss steigerte und wieder senkte, und sich zum Schluss neigte; statt des Schlusses aber trat der Cantus firmus mit seiner figurirten Begleitung ein. Es ist dies nur ein kleines Beispiel; wer uns aber bis hierher nachgearbeitet hat, sieht von selbst, dass weit reichere Bildungen, ausgedehntere Einleitungen auf diesem Wege zu finden sein müssen. — Nicht immer wird uns bei dergleichen Arbeiten der ganze Fortgang und die Führung aller Stimmen zugleich vor Augen stehen. Dann suchen wir wenigstens die entscheidenden Punkte in irgend einer Stimme festzuhalten, vollenden in dieser Weise den Entwurf der ganzen Figuration, und führen nun erst das Ganze aus. Im obigen kleinen Beispiel (No. 191) war nach dem einmal feststehenden Anfange (No. 189) der Hinauftritt des Alts entscheidend; die Stimme musste zwar hinunter geführt werden, aber erst nach einer Wiederholung jenes bedeutsamern Schrittes. Zugleich wurde dem Basse von *Gis*

aus das Hinaufsteigen nothwendig, und so waren die Hauptrichtungen gegeben.

Noch einmal müssen wir bei dieser Gelegenheit auf den Zweifel zurückkommen, der den Schüler (und oft auch den ausgebildetern Künstler) im Flusse seiner Arbeit zu hemmen und sogar den nöthigen Muth ihm zu verkümmern im Stande ist; den Zweifel: wie ein gegebner Satz fortzuführen sei, wenn er in unserm Innern nicht durch tiefere Eingebung schon fertig da steht. Jeder Künstler wird bezeugen (und die Werke Aller beweisen es), dass dieses letzte und höchste Glück keineswegs überall sich ihnen dargeboten hat. Wir fühlen uns oft unbestimmter angeregt, von einer Stimmung erfüllt, die sich erst ihre Gestaltung sucht; ein Theil dieser werdenden Tongestalt, vielleicht nur ein entscheidender Zug, ein Motiv, steht klar und fest da, — aber nur dies ist unsre Eingebung. Hier müssen wir also mit bereitem Geist und bereiter Kunst das Angeregte vollenden; und nur dies, nicht die tiefere Anregung oder Eingebung, können wir durch Lehre und Uebung erwerben.

Hier ist nun zweierlei noth. Erstens müssen wir so schnell und vollständig wie möglich alle Fäden überblicken, an denen wir uns weiter fortbewegen können. Im obigen Falle z. B. hatten wir

1) das Motiv, vollstädig oder blos seinen bewegtern Theil,
2) den Anfang des Ganzen, in No. 189,
3) den unzweifelhaften Ausgang, nämlich in eine Harmonie, die den Eintritt des Cantus firmus zulässt.
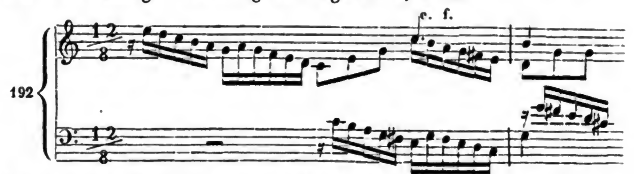
Es kann uns nicht schwer werden, mannigfache Modulationen zu finden, die an dieses Ziel führen; was mit einem Motiv anzufangen, wie und wo man nach dem Gesetze des Periodenbaus davon abgehen kann, ist ebenfalls bekannt.

Nun muss zweitens frisch und wohlgemuth irgend einer der im Motiv, in der Modulation, in der Richtung der Stimmen liegenden Fäden aufgenommen und verfolgt werden, bis Ueberlegung oder Empfindung uns sagen, dass diese Richtung uns befriedigt, das Ganze zum Schlusse reif, oder noch ein Neues an- und auszuführen sei. Je fleissiger wir uns Rechenschaft über alle Schritte geben, die wir in unsern Uebungen thun, desto sichrer und leichter werden wir später unsre Wege finden.

Es kann also nicht an Mitteln fehlen, figurirte Eingänge auszudehnen. Eher möchte der Jünger fragen, wann sie zu beenden seien? Hierauf lässt sich nur Andeutendes erwiedern.

Die Einleitung ist nicht um ihrer selbst willen, sondern zur Stimmung für den figurirten Choral da; man kann also nicht volle Befriedigung, sondern nur bestimmte Anregung von ihr erwarten. Nun ist im Allgemeinen klar, dass eine leichtere, weniger tiefe Anregung in der Regel eher mit minderm Aufwand von Tonmitteln

zu erreichen ist, eine tiefere dagegen auch eindringlichere Mittel oder eine längere Einwirkung nöthig hat. Wollten wir z. B. unser früher behandeltes, frohgemuthes Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm' ich her, einleiten, so würde ein leichtfliessendes Motiv und eine flüchtige Einleitung der Figuration, z. B.



wohl genügen können. Dagegen liesse die vorige Einleitung (No. 189 und 191) im Motive, wie im Hinaufsteigen des Altes wohl eine bedeutendere Fortsetzung erwarten, als ihr oben zu Theil ward, wo man nur den äusserlichen Bau in der Kürze zeigen wollte.
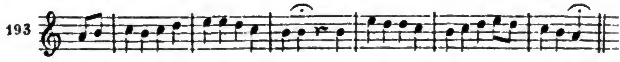
Hiermit haben wir eine neue und höhere, die dritte Form der Figuration, erlangt. Ehe wir jedoch die ernstlichere Bearbeitung derselben unternehmen, ist die oben (S. 118) verlassene Frage wieder aufzunehmen.

Es ist unstreitig möglich und zulässig, Motive zu wählen, die sich

über mehr als einen Takttheil
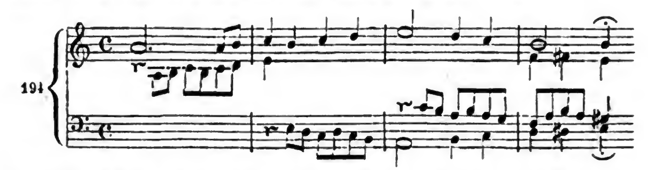
erstrecken; man kann sogar auf der einen Seite voraussehen, dass sie das Ganze fliessender erhalten werden, als unsre frühern, mit jedem neuen Schlage des Cantus firmus abbrechenden Motive, oder auch als das in No. 185 behandelte, das sich im Grunde schon über zwei Takttheile erstreckte, dem letztern aber nur einen ruhenden Schlusston zuertheilte, — wie ja auch die frühern Motive aus No. 162 und 175 auf dem folgenden Takttheile schlossen. Führen wir aber Motive zu zwei Takttheilen (oder gar noch weiter) tonvoll und beweglich aus, so ist auf der andern Seite vorauszusehen, dass es nicht so leicht sein wird, sie überall ein- und durchzuführen, da sie ja nicht blos zu einem, sondern zu zwei oder mehr Tönen des Cantus firmus passen müssen. Allein diese kleine Schwierigkeit verschwindet, sobald wir zu einiger Gewandtheit gelangen.

Wir geben ein Beispiel und wählen dazu den Choral: „Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich", blos weil er einer der kürzesten ist. Dies
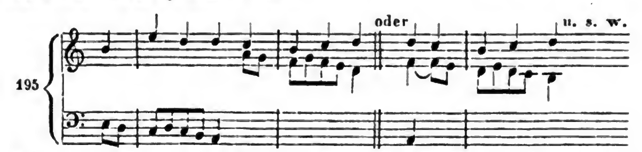


ist die Melodie. Wir verlängern ihren ersten Ton zu vollem Takt und nehmen die sieben ersten Töne des Cantus firmus als Motiv

auf; vielleicht wirkt es für den, der darauf merkt, zu grösserer Einheit des Ganzen, weil es uns ja durch die Melodie selbst gegeben worden ist. — Es kommt nun darauf an, wo und wie unser Motiv zum Cantus firmus passend einzuführen ist. Hier
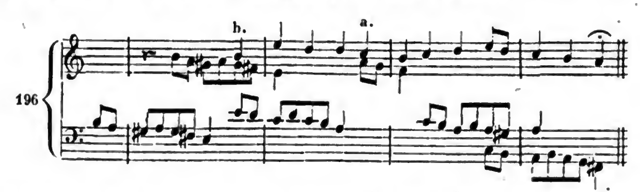


ist der Entwurf der ersten Strophe; wäre uns das Hinaufschreiten der Septime am Ende des zweiten Takts zu bedenklich gewesen, hätten wir also dieses *d* nicht zur Septime machen wollen: so konnte der Bass eine Terz höher einsetzen, *d* die Quinte (in *d—g—h*) sein und die Modulation zuerst nach *C*dur gehen.
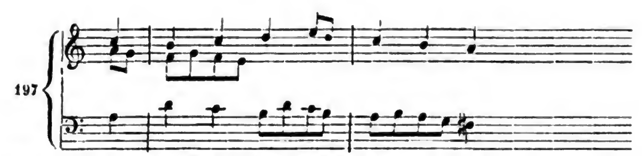
Sollte nun die zweite Strophe ohne Weiteres eintreten? Es wäre ausführbar gewssen, z. B.



hätte aber den ohnehin kurzen Choral übereilt; rathsamer scheint ein Zwischenspiel. Aber woher nehmen wir es? — Wir weben es aus dem Motiv und führen dieses auf die einfachste Weise über dem schon vorhandnen Dominantakkorde ein. Zuerst



nimmt es, auf der Quinte des Akkordes, der Tenor; ihm schliesst sich gegen das Ende eine Terz (Dezime) höher der Alt, diesem wieder gegen das Ende und eine Terz tiefer der Tenor an. Hiermit tritt der Cantus firmus wieder ein, und die Modulation wendet sich nach der Tonika. Bei a ist fruchtlos der Versuch gemacht, das Motiv mit dem Cantus firmus zu vereinen; es wäre nicht unmöglich gewesen, —



aber nicht so bequem anschliessend. Der Schluss zu No. 196 und 197 ist noch nicht erfolgt, wie man sieht, sondern wird unter verlängertem Schlusstone des Cantus firmus erst noch gebildet, oder nach dem Abbrechen des Cantus firmus von den Figuralstimmen allein bewerkstelligt werden. Bei b hätte man den Eintritt des Basses erwarten sollen; da dieser nicht erfolgt ist, so bleiben wir Schuldner dieser Stimme, und es ist zu erwarten, dass sie noch am Ende ihr Recht und ihre Würde erlangen wird. In der Beilage 1 ist der Satz ausgeführter zu sehen.

Sechster Abschnitt.

Ausführung der dritten Figuralform.

Hiermit sind wir nun in die dritte Form der Figuration eingeführt, und wir sehen wohl, dass erst sie uns diejenige künstlerische Vollendung gewährt, welcher wir bei den vorangehenden nicht mit vollem Gelingen nachtrachteten. Nun erst ist es uns möglich, die Figuralstimmen ganz frei vom Cantus firmus einzuführen und ihren Gesang ungehindert und ohne fremde Beschränkung zu vollenden. Nun erst sind wir von dem Uebelstande ganz frei, ein lebhaftes Stimmgewebe bei jedem Strophenschluss abzureissen. Wir können jetzt unsre ganze Figuration in Einem Gusse dahin strömen lassen; sie beginnt frei, nimmt zu gelegner Zeit die erste Strophe des Cantus firmus auf, geht, wenn diese geschlossen, weiter zur zweiten, dritten fort und schliesst endlich mit der letzten, oder geht auch noch über sie hinaus und bildet noch einen eignen Schluss, ein mit dem Ganzen zusammenhängendes Nachspiel.

Es ist hierbei auf folgende Momente zu achten.

E r s t e n s auf das Ganze der Figuration und, ihr gegenüber, den Cantus firmus. Ueber Jenes ist schon das Allgemeine ausgesprochen. Der Cantus firmus soll aus der viel lebendigern, bewegungs- und tonreichern Figuration hervortreten. Wodurch kann dies geschehen? Durch gewichtigere Darstellung in grössern Noten, und durch eine klare Absondrung von der Figuration. Ungern

lassen wir den Cantus firmus von Figuralstimmen kreuzen, gern diese mit jenem durch entgegengesetzte Bewegung und Richtung, durch Vorhaltnoten und andre Mittel in Widerspruch treten.

Zweitens haben wir folgende Partien des Ganzen zu unterscheiden:

1) die Einleitung, — nämlich die Figuration bis zum Eintritte des Cantus firmus;
2) die Begleitung der Strophen;
3) die Zwischensätze der Figuration zwischen einer und der nächsten Strophe;
4) das Nachspiel der Figuralstimmen,

wenn nicht etwa mit der letzten Strophe des Cantus firmus geschlossen wird.
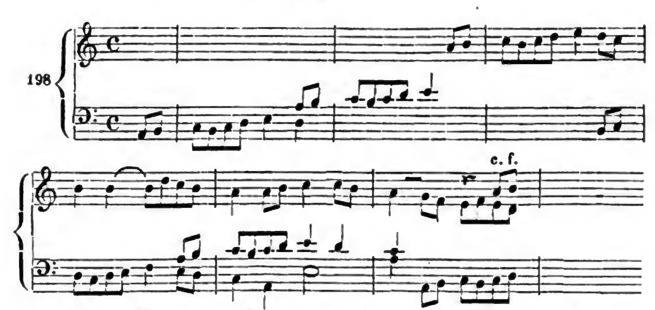
Die Leichtigkeit der Arbeit beruht darauf, dass wir diese Theile und was sie erfodern stets vor Augen haben. Dies giebt uns

nähere Zielpunkte

für unser Bilden, bewahrt uns vor Abschweifungen und Verirrungen, und lässt uns nie ohne Mittel und Wege, da wir in jedem wichtigen Momente wenigstens wissen, was jetzt eben geschehen muss. Sobald wir also ein Motiv zur Einleitung haben, fassen wir in das Auge, dass diese Einleitung — früher oder später — auf den Cantus firmus hin, also in den Akkord führen muss, mit welchem jener eintreten soll. Bis zu diesem Punkt haben wir freie Hand. Allein wir halten am Motive fest, wie wir schon gewohnt sind, führen die Stimmen in ununterbrochner Bewegung fort, denken zuerst an den wichtigsten und nächsten Modulationspunkt, und streben dahin, dass die Einleitung sich zu einer befriedigenden Gestalt, zu einer nach bestimmtem Abschluss ringenden Form entwickle, bis sie den Cantus firmus aufnimmt. Diese Einleitung muss uns auch Stoff für alle weitern Theile geben.

Sobald die erste Strophe des Cantus firmus eingeführt ist, werden wir mit schnellem Blick ermessen, was für die Figuration zu thun, wie sie unter dem Cantus firmus fortzuführen, welches Motiv in ihr besonders festzuhalten ist. Wichtiger ist aber die Anknüpfung des Zwischensatzes, der nach dem Strophenschluss anhebt und bis zum Anfang der folgenden Strophe führt. Denn während der Strophe haben wir wenigstens an dieser selber und der für sie nöthigen Modulation einen sichern Anhalt, im Zwischensatz ist uns dagegen Alles frei überlassen und nur das Ziel, der Anfang der folgenden Strophe, gegeben.

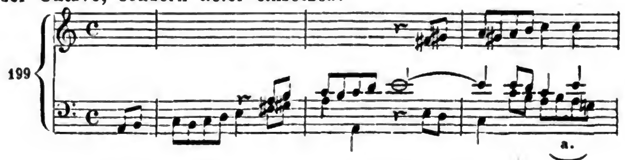
Doch wir gehen gleich ans Werk. Es sei der vorige Choral und dasselbe Motiv gewählt. Wir suchen es erst zu einem sich selbständig bildenden Einleitungssatze zu gebrauchen.
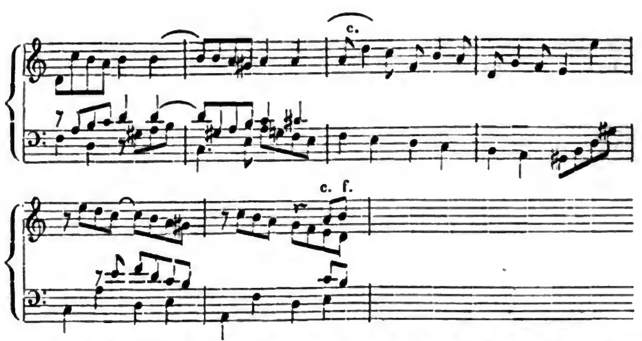


Da das Motiv hinaufführt, so lag es nahe, in der untersten Stimme anzuheben, und mit der Figuration aufwärts zu dringen. Dies ist in der einfachsten Weise geschehen; die drei Figuralstimmen setzen das Motiv in übereinander liegenden Oktaven ein. Die Modulation in diesen ersten drei Takten stand auf der Tonika fest und es war Zeit, sie weiter zu bewegen. Dazu bot sich nichts Näheres, als die Dominante (also *e—gis—h* und *d* und *f* oder ein Theil davon), zu der der Bass wieder sein Motiv anhebt, einen Ton höher. Da diese Harmonie nach der Tonika zurückbegehrt, so wiederholt der Tenor das Motiv in voriger Weise und es wird auf dem letzten Takte förmlich geschlossen, — nur, dass statt hinlänglicher Ruhe der Schlussnoten Bass und Alt weitergehen und mit dem Motiv in den Cantus firmus einführen.
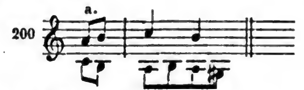
Diese Einleitung ist — möglich, nicht falsch, aber höchst unbedeutend und ungünstig. Gleich Anfangs der dreimalige Eintritt auf der Tonika würde nur zu billigen sein, wenn er die breite und ruhige oder rasch hinaufrollende Einführung eines reichen Satzes wäre; ein solcher kommt aber nicht, vielmehr sollen wir noch zweimal das Motiv auf derselben Stufe hören. Der Schluss reisst die Einleitung vom nachfolgenden Satze los, und die Ueberleitung ist ein willkührliches (oder vielmehr nothgedrungnes) Anhängsel ohne Bedeutung. Dazu wird der Alt weit hinauf getrieben und muss dem Eintritte des Cantus firmus schaden, da derselbe auf tiefern Tönen als die schon erreichten erfolgt. Endlich ist das Motiv nicht werth, in sechs Takten sechs oder siebenmal gehört zu werden.

Wir knüpfen bei dem Alt wieder an. Er soll nicht mehr in der Oktave, sondern tiefer einsetzen.
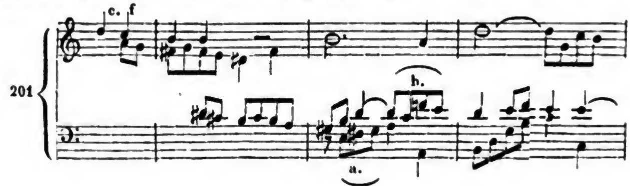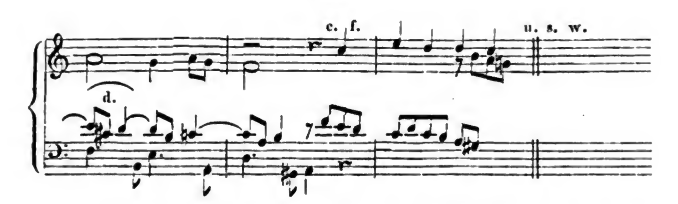




Auch hier haben wir uns so eng wie möglich gehalten; die Tonika herrscht wieder in den ersten drei Takten, aber das Motiv ist mannigfacher eingeführt und darum, wenn es auch einmal öfter auftritt, weniger ermüdend. Allein länger könnte es gewiss nicht das Interesse des Setzenden oder Zuhörenden fesseln. Es wird also ein Glied desselben (a) als neues Motiv ergriffen und damit nach der Unter-, Oberdominante, Tonika modulirt. Das Uebrige erklärt sich von selbst. Der ganze Einleitungssatz geht endlich auf die Dominante und führt ohne Unterbrechung den Cantus firmus ein. Da das erste Motiv geruht hat, so könnte es jetzt demselben im Tenor entgegentreten,



oder sich später einstellen. —

Wie könnten wir nun weiter gehen? — Wüssten wir uns nicht gleich zu entschliessen, so würde **wenigstens** feststehen, dass jetzt, nach No. 199, **die erste Strophe des Cantus firmus** folgen müsste. **Wir würden sie also hinschreiben,** und **an ihrem Schluss**, oder besser: **etwas vor demselben** den Zwischensatz anknüpfen. Aber wodurch? Wahrscheinlich durch das Hauptmotiv. Es könnte so geschehen.





Wenn wir auch die erste Strophe der Melodie nicht zu behandeln wussten, so konnten wir doch eine passende Modulation für ihren Schluss sicher voraussehen. Hierzu trat der Alt mit dem verkehrten Motiv auf, und der Tenor schloss sich an. Allein wir dürfen dem Motiv nicht zuviel zumuthen, wie in No. 146; daher greift der Bass wieder zum kleinern Motiv a und der Tenor, nachdem er den Akkord ausgeführt, ergreift eine neue Tonfigur, b, die auch sogleich vom Alt weiter benutzt wird, und uns vielleicht späterhin noch zu Statten kommt. Erst bei dem Eintritt der zweiten Strophe stellt sich auch das Hauptmotiv wieder ein.
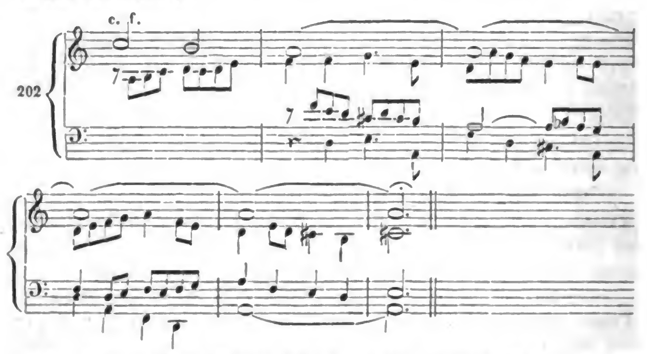
Wie sind wir auf das Uebrige, zunächst auf das *h* des Alts im zweiten Takte gekommen? —

Man betrachte den Schluss der ersten Strophe. Sie möchte mit ihrem *d*, *c*, *h* einen Halbschluss in *A* machen und wir haben ihr statt dessen den Dreiklang auf *H* zugemuthet. Schon für sich allein würde dieser unter solchen Umständen weiter, nach *e*—*gis*—*h* verlangen; er wird aber noch überdem durch das Motiv im Tenor zum Dominantakkorde. Mithin musste *e*—*gis*—*h* folgen und der Alt nach dem schon vorhandnen *gis*, oder matt nach dem nächstliegenden *c*, oder endlich nach *h* gehen. Dieses *h* ist um so erwünschter, da die Strophe unbefriedigend schliesst, und wir nun auf ihren Schlusston zurückkommen, um ihm besser genug zu thun. Von hier ist die Modulation mit *e*—*gis*—*h*—*d* (wozu der bewegte Tenor von selbst bringt) nach *a*—*c*—*e* unmittelbar gegeben. Alt und Bass haben *a*, der Tenor löset sich von *d* nach *c* auf; es fehlt also *e*, und das nimmt der Tenor ebenfalls, mit einem Hülfston von oben, wie vorher *c* aus einem Vorhalt von oben; so ist das neue Motiv b entstanden.

Der lange Ton im Alt ist, wie wir gesehen, nicht ohne Bedeutung, gewissermaassen ein Moment im Ganzen. Daher folgt noch ein solcher ruhig machender Ton (unter dem sich die Modulation in die Parallele wendet) und löset sich mit dem Motiv b auf. Von hier geht es geradeswegs auf den Eintritt der zweiten Strophe und die dazu nöthige Modulation los. Es bedarf keiner weitern Erläuterung.

Beiläufig haben wir in No. 201 gesehen, dass die Choralstrophen mit jeder Harmonie abbrechen können, wenn die Figuration weiter geht. Es bedarf dann keines Schlusses, ja, es würde das Ganze in seinem Flusse stören, sollte jede Strophe, oder nur mehrere für sich abschliessen.

Wollten wir nun unsre Arbeit vollenden, so würde zunächst die zweite Strophe des Cantus firmus mit oder ohne Andeutung der Figuration niedergeschrieben, dann gegen deren Schluss hin geprüft werden müssen: ob mit dem Schlusston das Ganze enden, oder der Schlusston zu befriedigenderm Schlusse verlängert, oder endlich ein Nachspiel gemacht werden sollte. Wir würden zunächst an die zweite dieser drei Möglichkeiten denken und den Schluss vielleicht so —



bilden. Ein weitrer Schluss würde für die geringe Erhebung und die enge Begränzung des Ganzen unangemessen scheinen.

Die Ausführung des Entwurfs bedarf nur weniger Anweisung. Prüfen wir denselben zuerst in seinen Hauptttheilen, so sehen wir

die Einleitung von 9,
die erste Strophe von 3,
den Zwischensatz von 4,
die zweite Strophe von 4,
den Schluss wieder von 4

Takten. Diese Ebenmässigkeit vertritt in polyphonen ohne Theilschlüsse zu Ende gehenden Sätzen die Stelle der ordnenden Abschnitte; sie darf nicht vernachlässigt werden, aber eben so wenig in ein ängstliches Taktabzählen ausarten. Wer sein rhythmisches Gefühl nach unserm Rath (S. 96) an den Liedformen ausgebildet und befestigt hat, wird bei einiger Achtsamkeit hier bald das Rechte treffen.

Betrachten wir den Inhalt, so weit er vorliegt, so finden wir überall denselben Karakter der Bewegung und des Sinnes, — mag letztrer auch keineswegs ein tiefer, aus dem künstlerischen Gefühl der Aufgabe, sondern eher ein unter dem Lehrzweck auf niederer Stufe zurückgehaltner sein. Formeller angesehen waltet das Hauptmotiv in der Einleitung entschieden vor, führt den Zwischensatz und die zweite Strophe, wie den Schluss ein und macht sich auch gegen das Ende nochmals merkbar. Am Schluss (No. 202) erweitert es sich durch einen Vorton (durch das Nebenmotiv, No. 199, a angeregt) und wird damit lebhafter eingeführt. Neben dem Hauptmotiv macht sich jenes Nebenmotiv geltend. In den letzten Takten von No. 199 und 201 melden sich andre Motive, die Berücksichtigung hätten gewinnen können, wenn der Raum es verstattet hätte; wenigstens wird an das letztere einigermaassen interessantere durch den Bass in No. 202 erinnert.

Bei der Begleitung der Strophen würden sich jene ersten Motive, dann das Motiv b in No. 202, vielleicht auch das aufgegebne Altmotiv c in No. 199 oder das Tenor- und Bassmotiv d in No. 202 melden; ungern und nicht ohne bestimmten Grund würden wir Neues hinzuthun.

Zuletzt kommt die Ausführung der Stimmen in Betracht.

Hier wollen wir ja eingedenk sein, dass wir nicht mehr gezwungen sind, fortwährend alle Stimmen im Gange zu erhalten. Es sei von nun an Grundsatz:

> jedesmal n u r s o v i e l (und n u r d i e j e n i g e n) S t i m m e n zu gebrauchen, a l s für die vollkommne Darstellung unsrer Idee n o t h w e n d i g sind.

Wir werden also a l l e Stimmen gebrauchen, wenn das Starke, Volle, alle Beseelende und Bewegende sich aussprechen will. Dies wird m e i s t e n s den Hauptpunkt oder die mehrern Hauptmomente des Tonstücks und so auch den Schluss treffen, zu dem hin sich meistens die ganze Bewegung steigert. Meistens, aber n i c h t i m m e r ist es der Fall; jeder kennt schon Gemüthzustände und Tonstücke, die nicht in Spannung und Erstarkung, sondern in einem Zurücksinken in Ruhe, auch wohl in einem Ermatten, Entschlummern, Ersterben ihr letztes Ziel finden. Wir wollen uns also k e i n e ü b e r e i l t e ä u s s e r l i c h e R e g e l geben, sondern überall den Inhalt, die I d e e d e s j e d e s m a l i g e n W e r k e s a l s h ö c h s t e s G e s e t z für die Form anerkennen. Gewiss aber ist:

> dass unsre vollstimmigen Sätze um so stärker ihren Sinn aussprechen, je sorgfältiger wir die Kraft der Vielstimmigkeit für sie aufgespart haben.

Es ist diese

S p a r s a m k e i t i n d e n M i t t e l n

einer der wichtigsten und wohlthätigsten Grundsätze, die der Künstler sich einzuprägen und die der Jünger von diesem Punkte seiner Bahn an sich anzueigen hat.

Folglich werden wir umgekehrt die Stimmen schweigen lassen, die nichts Nothwendiges zu sagen haben.

Nothwendigi st im polyphonen Satze zunächst:
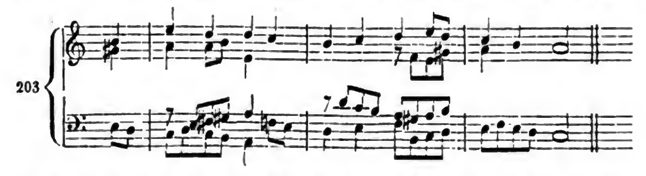
dass jede Stimme ihren Gesang vollende;

es würde unstatthaft sein, wollten wir z. B. den Tenor in No. 199 vor dem vorletzten Takte so, wie im Entwurfe steht, abbrechen.

Nothwendig ist ferner Vollständigkeit der Harmonie, wie wir im ersten Buche sie verstanden haben, das heisst: Gegenwart aller wesentlichen — nicht also aller im System vorhandnen Akkordtöne. Wir wissen aber, dass zwei und drei Stimmen mit Hülfe von harmonischen Neben- und Durchgangstönen gar wohl geeignet sind, die Harmonie vollständig darzustellen, werden also aus dieser Rücksicht selten gezwungen sein, mehr Stimmen zu verwenden, als wir sonst recht fänden.
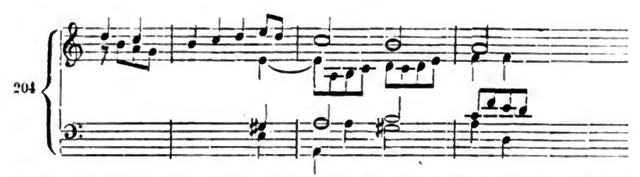
Nothwendig oder rathsam kann bisweilen eine Verbesserung der Stimmlage sein. Wir sind vielleicht mit einer sonst wohlgeführten und werthen Stimme zu weit von der Melodie oder den übrigen abgekommen, wie z. B. mit dem Bass in No. 194 und 195, wo derselbe wenigstens nicht zu tadeln wäre. Hier ist die Einführung einer vermittelnden Stimme zur wohlgestalteten Vollendung fast unentbehrlich.

Rathsam kann eine dritte Stimme werden, um gegen den zu gleichmässigen Fortgang der äussern Stimmen einen trennenden und anreizenden Gegensatz zu bilden, — vorausgesetzt, dass dieser gleichmässige Fortgang zweckgemäss und unabänderlich ist. Hätten wir z. B. Gründe gehabt, die letzte Strophe in Diskant und Bass so:



zu bilden, so würde es wohlgethan sein, die Mittelstimmen in entgegengesetzter Richtung, wie der Entwurf andeutet, zu führen.

Vermeiden wollen wir dagegen nach Kräften, durch die Ausfüllung interessante Eintritte der Stimmen zu stören. In dieser Hinsicht wär' es z. B. nicht rathsam, bei der Ausführung der zweiten Strophe die Figuralstimme über die in No. 202 gesetzten Pausen hinwegzuführen, sie etwa von No. 201 an so —



(selbst abgesehen von der Gezwungenheit und den sonstigen Uebelständen dieses Satzes) oder in ähnlicher Weise auszufüllen.

Die Bearbeitung dieser Form wird dem Jünger als

vierzehnte Aufgabe

gesetzt. Wenn er unsern Grundsatz (S. 103) der Gerechtigkeit gegen jede Stimme recht ergreift, jeder das ihr Gebührende gern zugesteht und verschafft, sich mit Liebe in jede hineinbegiebt und — was dringend empfohlen wird — hineinsingt: dann wird er bei beharrlichem Fleiss und unablässigem Prüfen und Nachdenken sicher die Stimmen leiten, eintreten und abbrechen lernen, wie es die Kunstform und der besondre Inhalt jedes Werkes fodern. Dann aber thut sich ihm ein neues, weites, blühendes Reich der Töne auf. Es ergehen sich nun vor dem Auge seines schaffenden Geistes drei, vier in Karakter und Bestimmung verschiedne Wesen; sie singen mit einander und gegen einander, einmüthig und doch wieder ganz abweichend, und die Seele des Musikers, die bisher nur sich allein vernahm und sich allein zu hören gab, vervielfältigt sich, lebt ein mehrfaches Leben, singt aus mehr als einer Brust. Es sind andre Wesen diese Stimmen, und doch sind wir es selbst; sie dienen uns, und doch verlangen sie ihr Recht und behaupten, — wie Kinder gegen den Vater, der es gern liebevoll gewährt, — ihre eigne Natur. So treten wir aus der selbstischen Einsamkeit des homophonen Satzes in ein beseeltes Drama mannigfaltigen Lebens, das wir selbst aus uns erzeugt haben. Und in diesem traumhaften Doppelsinn, in dem wir uns am festesten halten und bewähren, wenn wir uns am treuesten und hingebendsten aufopfern, tritt vielleicht später dem Gereiften der Genius nahe, und wir ahnen, dass einst unser Werk doch nicht blos das unsre ist *).

*) Hierzu der Anhang D.

Siebenter Abschnitt.

Bereicherung der dritten Figuralform.
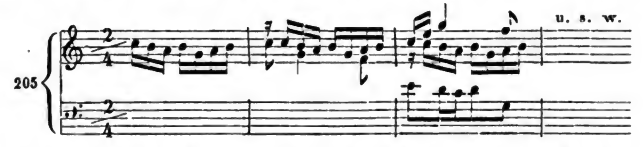
Die dritte Figuralform hat uns viel verheissen, aber wir haben ihr noch wenig abgewonnen, uns nur auf das Nächstnöthige beschränkt. Schon musste uns auffallen, das überall auch ganz andre Wendungen und Wege, und zwar sehr viele — fast unzählige, möglich sind, als die von uns herausgegriffnen. Niemand kann sie alle durchforschen. Aber man muss sich einigemal schärfer unter ihnen umgesehen, wenigstens eine Strecke weit versucht haben, um den Reichthum zu erkennen und nach Kräften zu gewinnen.

Wir geben hierüber einige Andeutungen, knüpfen sie aber an einen andern, den in No. 161 mitgetheilten Choral, da der vorige wegen seines ruhigen weichen Karakters lebhaftern Ausführungen widersteht.

Wieder entlehnen wir das Motiv aus dem Choral selbst; die erste Strophe, in beweglichen Noten dargestellt, diene dazu.
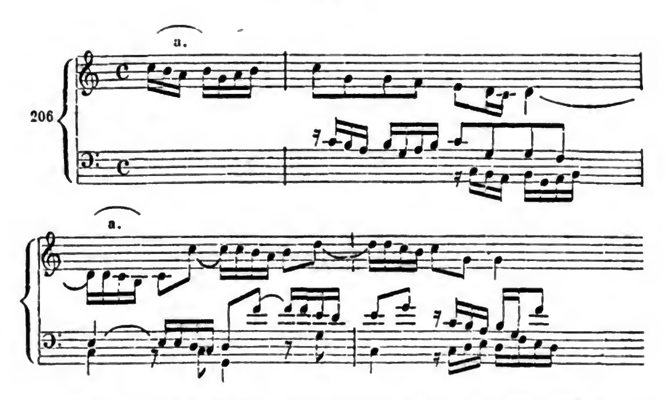
Zuerst ist die Einleitung zu bedenken. Wir suchen sie natürlich dem Motiv abzugewinnen und lassen eine Stimme nach der andern damit eintreten. Aber wo? —

Das Einfachste wäre freilich, jede Stimme auf denselben Tonstufen und in derselben Oktave aufzuführen. Hier



ist der Entwurf; die dritte, dann die erste, dann die zweite Figuralstimme erscheinen nach einander. Warum geht die zuerst eingetretne hinab nach *g*? Um der folgenden Stimme Platz zu machen und den nächsten Akkordton zu ergreifen. Warum geht die neue Stimme bei dem Eintritte der letzten nicht ebenfalls hinab? Damit der ohnehin monotone Einsatz dreier Stimmen mit demselben Motiv auf demselben Tone nicht gar zu bloss liege; sie nimmt also *g* in der Höhe.

Indess — wir wissen für jetzt mit diesem Anfange nichts auszurichten; die Lage der Stimmen ist schon für sich ungünstig, da sie in gleicher Höhe beginnen, mithin keinen verschiednen Karakter aussprechen. Daher nehmen wir wieder zu verschiednen Oktaven unsre Zuflucht.

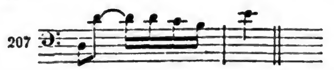


Zwar ist uns diese Oktavenstellung schon in No. 198 nicht erwünscht gerathen; aber hier haben wir bessre Hoffnung, da wir uns lebhafter bewegen, das Motiv rasch abrollt und uns über die Monotonie leichter hinwegbringt. Es mag wenigstens versucht sein.
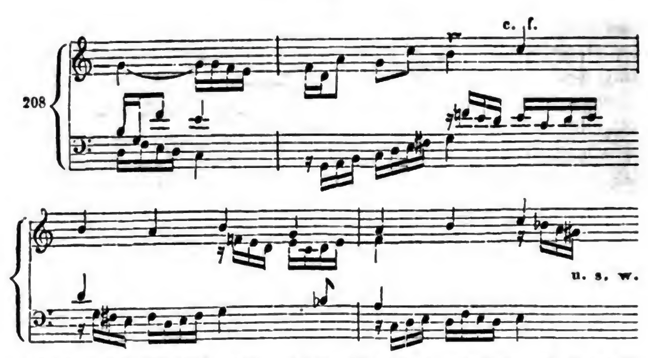
Warum haben wir den Alt so, wie oben geschehen, fortgeführt? — Es ist der aus No. 205, nur leichter rhythmisirt; der Tenor ahmt nach und so vollendet sich der erste Wurf in dem ersten Takte.

Woher nun das Weitre? — Eben weil wir nicht weiter wussten, blieb der letzte Ton der Oberstimme stehen, ward zum Vorhalt und musste sich auflösen. Dies geschah mit einem Theil des Hauptmotivs (a), das als Nebenmotiv weiter benutzt wird.

Allein bei alle dem sind wir durch die Oktavlage, die wir gewählt und festgehalten, für den heitern Sinn des Chorals zu tief gerathen (wie in No. 198 zu hoch) und müssen umlenken. Dies thut der Alt in entschiedner Weise, der Tenor noch stärker, indem er eine Dezime hinauf in die interessante Septime steigt (milder wäre dieser Gang
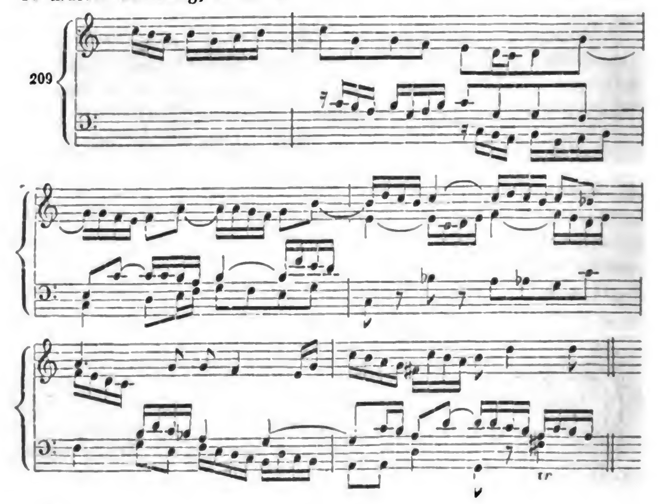


für ihn gewesen) und so wieder in die Tonika lenkt. Da im letzten Takte diese Septime wiederkehrt und schon Bass und Tenor zusammentreten, so scheint der Satz sich bald abschliessen zu wollen. Er wird also entweder in den Cantus firmus führen, z. B. so —



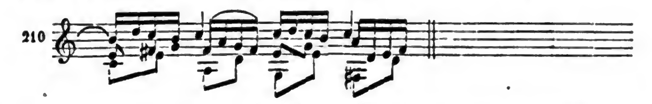
oder er wird für sich selber einen Abschluss machen, aber nicht im Haupttone, sondern wahrscheinlich auf der Dominante, und da zu einer neuen Ausführung des Motivs, zu einem ähnlichen Satze wie der von No. 206 anleiten. So hätten wir schon zwei etwas ausführlichere Sätze und könnten nun sogleich auf den Cantus firmus eingehen, oder — was reicher und besser wäre — erst mittels eines figurirten Harmonieganges dahin kommen.

Sollte uns nun die Fortführung in No. 206 mittels des heftigern Hinaufschritts in Alt und Tenor nicht angemessen scheinen, so müsste allmählig, z. B. so —
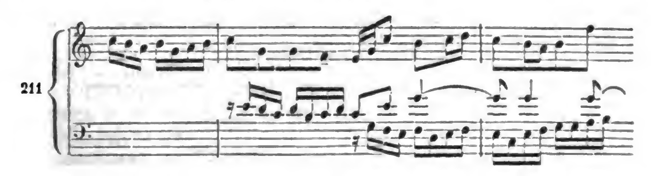


hinaufgegangen werden. Auch hier haben wir mit dem abgeleiteten Motiv a aus No. 206 weiter gearbeitet; dieses und die Erhebung aus der Tiefe haben den Satz gebildet.

Ist es recht, dass wir Takt 3 nach der Unterdominante modulirt haben? — Der herabstimmende Karakter dieser Modulation ist vielleicht wenig dem Karakter des Liedes angemessen, liesse sich aber in besondrer Stimmung wohl mit ihm vereinen. Zu vermeiden war diese Wendung sehr leicht, z. B. Takt 3 so,

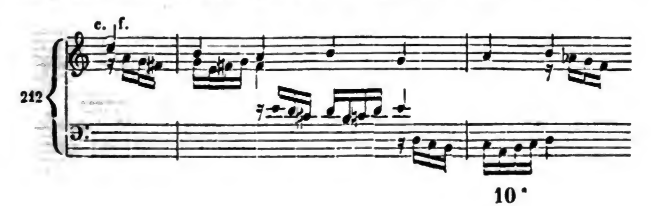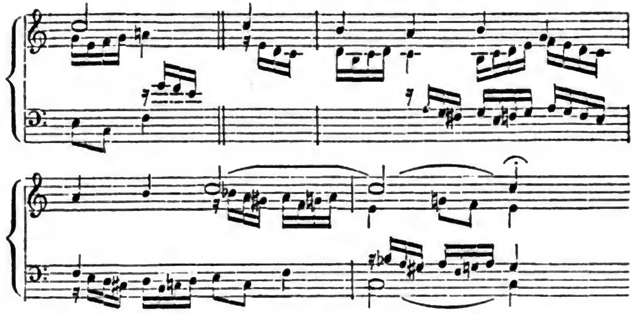


oder in mancher andern Weise. War sie aber einmal gewählt, so lud sie zu einer weitern Ausführung des Eingangs, zunächst zu einer Niederlassung in der Dominante, ein. Dies ist in No. 209 erfolgt. Im letzten Takte gehen wir nach *G*dur, und zugleich beginnt der Tenor wieder das Spiel mit dem Hauptmotiv und wird wahrscheinlich den Alt in der höhern, den Bass in der tiefern Oktave nach sich ziehen.

Dass nun dasselbe Motiv in ganz andern und gar vielen Weisen verwendet, z. B. nicht in zu weit entlegnen Oktaven, sondern beliebigen näher liegenden Intervallen, z. B.
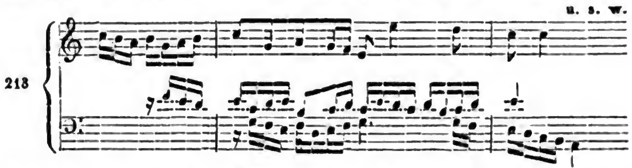


hätte durchgeführt werden können (wir sind hier zu hoch gestiegen, werden also, wenn der Cantus firmus nicht unkräftig auftreten soll, vor dessen Einführung wieder hinabgehen und in der Tiefe verweilen, vielleicht einen kleinen Orgelpunkt machen), dass ferner das ganze Motiv in mannigfachster Weise, z. B. so,
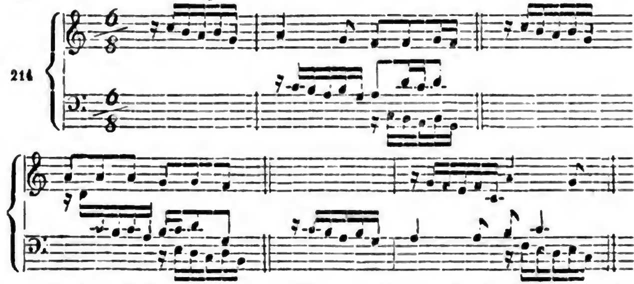




dem Cantus firmus entgegentreten kann, ist leicht zu ermessen.

Was übrigens bei diesem Motiv einer fliessendern Durchführung im Wege steht, ist dessen förmlicher Abschluss, der mehr oder weniger den Satz zerstücken, oder uns zu engen Eintritten, z. B.



nöthigen muss, — ein Umstand, der wenigstens bei weiter oder mehrmaliger Durchführung ungünstig werden kann.

Nähmen wir hiervon Anlass, das Motiv zu kürzen, so führte das wieder zu einer unabsehbaren Reihe neuer Gestaltungen. Nur drei der nächsten mögen hier noch Raum finden.



Das unfertigere Motiv verlangt weiter und es lässt sich zu einer bestimmter rhythmisirten Satzbildung von zwei Takten an, — eine Form, die keineswegs verwerflich wäre, wofern es nur ge-

lingt, alle Figuralstimmen in ihrem gleichen Rechte zu erhalten und von den bestimmtern Abschnitten wieder in weitre Massen der Figuration überzugehen, um den Cantus firmus auf freiem Strome der Stimmen daher zu führen.

Kurz, bei jedem Schritte vorwärts erkennen wir deutlicher die Unerschöpflichkeit dieser Form, und zwar nicht blos für

immer neue,

sondern auch für

immer ausgedehntere

Gebilde. Wir haben uns zwar in den vorstehenden Fällen, sowohl was die Erfindung als was die Ausdehnung betrifft, an das Nähere und Engere gehalten; allein demungeachtet ist kaum ein Takt geschrieben worden, der nicht viel weiter, und bei glücklicher Behandlung in die reichsten und ausgebreitetsten Bildungen führen könnte. Es ist nimmer zu befürchten, dass dem gebildeten Geiste Mittel fehlen könnten, sich in den weitesten Tonmassen zu bethätigen. Eher hat man zu sorgen, nicht weiter zu gehen, als die Aufgabe verlangt und die erste Erfindung (das Motiv) werth ist; und, je weiter man sich ausbreitet, desto mehr das Ebenmaass der verschiednen Partien zu beachten.

Achter Abschnitt.

Der Cantus firmus in andern Stimmen.

Hier ist endlich der Ort, eine alte Schuld zu tilgen.

Schon im ersten Theil (S. 330) haben wir uns darauf eingelassen, den Cantus firmus in Mittel- oder Unterstimmen zu behandeln; wir mussten aber anerkennen, dass unsre damaligen Mittel ungenügend seien, dieses Unternehmen künstlerisch zu vollführen, da wir noch nicht im Stande waren, den Cantus firmus, sobald er die Oberstimme verliess, vor den übrigen Stimmen gebührend heraustreten zu lassen.

Jetzt haben wir dafür genügende Mittel. Der einfache Cantus firmus wird mit seinen gleichförmig und lang gehaltnen Tönen sich den beweglichern Figuralstimmen gegenüber überall unterscheidbar geltend machen. Und sollten wir nicht hoffen, ihn mit Taktheilnoten (eine gegen drei, vier, sechs des Motivs durchzubringen, so können wir ihm noch längere Töne geben.

Zu dieser neuen Reihe von Leistungen bedarf es keiner neuen Lehre, sondern nur einer Ueberlegung und Aneignung der Mittel, wodurch unter veränderten Umständen der bekannte Zweck der Figuration erreicht, ein einheitvolles freies Spiel der Figuralstim-

men und, ihnen gegenüber, eine klare Darstellung des Cantus firmus gewonnen werden kann.
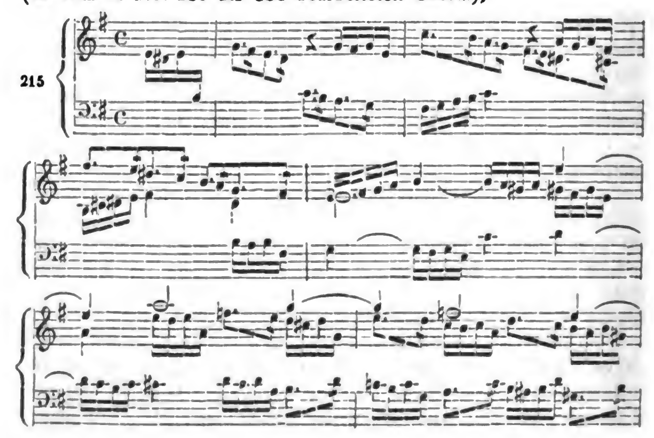
Wir beginnen bei dem Leichtesten.
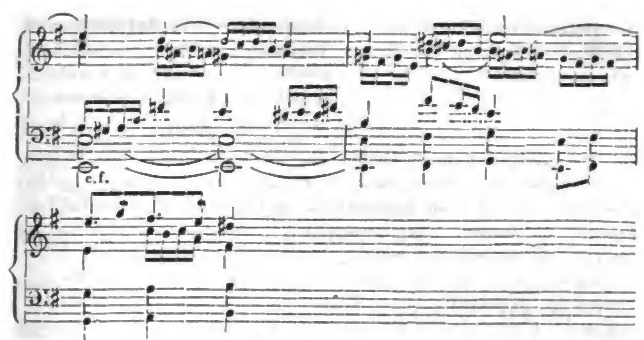
A. *Der Cantus firmus im Basse.*

Diese Stellung des Cantus firmus ist desswegen die leichteste für die Figuration (für Harmonie und Stimmführung ist sie, wie die übrigen, uns schon aus dem zweiten Buche geläufig), weil sie die drei Figuralstimmen neben einander lässt, und damit ihre engere Verbindung begünstigt.
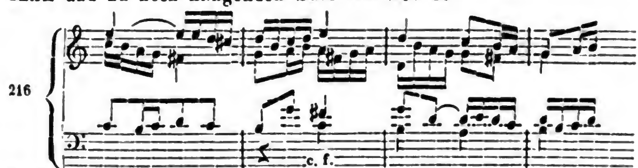
Wann man den Bass wählen soll zum Vortrag des Cantus firmus, ist aus dem zweiten Buche bekannt. Wir setzen hinzu, dass jetzt noch ein neuer Grund für diese Wahl im Karakter der Figuration liegen kann. Angenommen, es wär' uns mit dem Satze No. 205 Ernst gewesen, so hätten wir darin offenbar ein Gewebe von drei hohen Stimmen angelegt, und es wäre schwerlich rathsam, den Cantus firmus in eine andre, als die Bassstimme zu legen. Dann könnte über ihm, und ihm gegenüber das Spiel der Andern in der Höhe lustig fortgeführt werden; es liesse sich selbst dem geringen Anfang Manches abgewinnen.

Ist nun die Figuration eingeleitet, so wird es wünschenswerth, den Cantus firmus um so bedeutender einzuführen, da derselbe nicht mehr in der hervortretendsten, wohl aber in einer besonders würdigen und gewichtigen Stimme auftritt. Dies könnte durch Verlängerung des Anfangstones erreicht werden, wie in diesem Satze (zu dem in No. 185 bis 188 bearbeiteten Choral), —
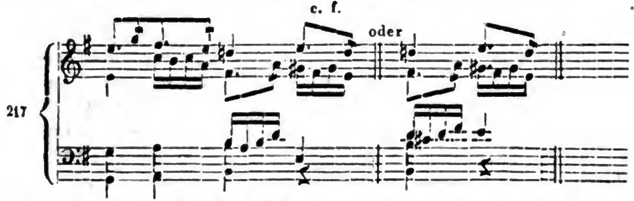




dessen erstes Motiv aus No. 185 genommen ist; oder es könnte der Cantus firmus durch einen harmonisch schärfern Ton in Gegensatz gegen die Figuration treten (man könnte z. B. den — freilich dünn und zu hoch klingenden Satz No. 205 so



weiterführen, — wobei nur das Zurückkommen des Diskants auf das eben dagewesene *e*, *d* unerfreulich wäre), — oder man würde ohne diese und ähnliche Mittel schon von der ruhigern und gleichmässigern Führung des Cantus firmus erwarten dürfen, dass er sich von selbst aus der bewegtern Figuration heraushöbe.

Hiernächst ist besondre Aufmerksamkeit dem Schlusston jeder Strophe zu widmen. Wir können über demselben jede beliebige Harmonie aufstellen, einen mehr oder weniger vollkommnen Schluss darauf bauen, wie in No. 215, oder unaufhaltsam weiter moduliren, — wie, wenn wir z. B. den letzten Takt von No. 215 so
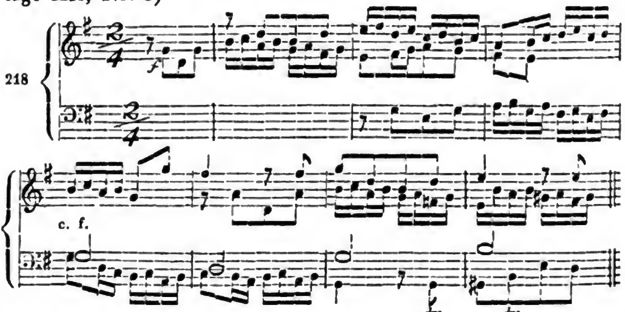


wenden wollten. In allen Fällen wollen wir nur vermeiden, dass

das Abtreten der Choralstimme keine Lücke in der Harmonie, keinen Riss im Gewebe des ganzen Tonstückes mache.

B. *Der Cantus firmus im Tenor.*

Steht der Cantus firmus im Tenor, so sondert er den Bass von den übrigen Figuralstimmen ab, macht ihn also zum Gegenstande besondrer Aufmerksamkeit; er muss für sich allein gelten, und kann es auch nach seinem Karakter (Th. I, S. 320) am Besten, während die beiden Oberstimmen mit einander enger verbunden bleiben. Es ist also nothwendig, dass zwar das Gewebe der Figuralstimmen ein einiges sei, dabei aber wieder, dass der Bass eine vorzügliche Selbständigkeit behaupte und seinen Karakter besonders festhalte. Daher wird man ihn zwar am Hauptmotiv und Wesen der andern Figuralstimmen Theil nehmen lassen, ihn aber oft freier nach seiner — nach Bassweise fortführen. Der nachstehende Satz zu dem Choral: Einer ist König, Immanuel sieget (Th. I. Beilage XII, No. 8)



deute dies wenigstens an, wenn es auch nicht angeht und nicht nöthig ist, ihn hier weiter auszuführen.

C. *Der Cantus firmus im Alt*

sondert die Oberstimme ab und lässt Tenor und Bass beisammen. Man wird, nach dem Karakter der Unterstimmen, diese beiden nicht zu viel in Figuren gegen einander setzen dürfen, wenn nicht das tiefere Tonspiel dumpf, oder gar wirr und wild in einander gerathen soll, wie die Natur der tiefen Töne mit sich bringt, die langsamer gefasst und unterschieden werden und sich dessbalb langsamer bewegen und gern weiter von einander ab *) halten. Auf der

*) Vergl. Th. I, S. 147 und die Musiklehre S. 44 über die Erzeugung der Töne.

andern Seite erfodert aber die abgesonderte Oberstimme sorgsame Melodisirung, um weder in das trockne Begleiten, noch in blosses Laufwerk auszuarten, zu welchem Letztern eine einzeln stehende Oberstimme vermöge der Beweglichkeit der hohen Töne sehr geneigt ist.

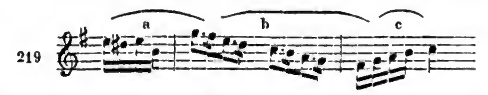
Es wäre noch der Fall übrig, dass

D. *Der Cantus firmus abwechselnd in zwei Stimmen*

(oder auch in noch mehrern) aufträte. Allein dann muss entweder die Figuration bei vierstimmigem Satz auf zwei Stimmen beschränkt, oder es muss von dem vierstimmigen zu vielstimmigem Satz übergegangen werden, oder endlich es müssen die den Cantus firmus vortragenden Stimmen wechselweis auch an der Figurirung Theil nehmen. Im letztern Fall sollte wenigstens dafür gesorgt werden, dass zwischen dem Cantus firmus und der Figuralarbeit einer Stimme stets ein merkbarer Absatz statt fände und nicht beide in einander flössen; doch wird selbst dann der Cantus firmus nicht so frei und die ganze Form nicht so rein heraustreten, als wenn (wie wir stets angenommen) Choral- und Figuralstimmen jede der andern unvermischt gegenüber stehen bleiben *).

Eine weitere Anweisung kann für alle diese Fälle nicht mehr nöthig sein. Statt ihrer mögen noch einige Betrachtungen über die letzten Sätze Raum finden.
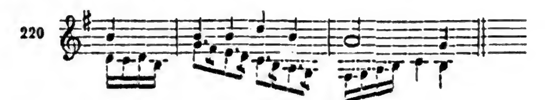
Man bemerkt bei No. 215 bald, dass eigentlich dieser



aus drei verschiednen Theilen (a, b und c) bestehende Satz als Motiv dient, und nur das in ihm wieder enthaltne Motiv a aus No. 131 entlehnt ist; dieses Motiv a bleibt nachher vorzugsweise in Thätigkeit. So hat uns dasselbe im Grunde doppelten Dienst geleistet: es hat den Satz No. 219 geschafft, und wird auch für sich allein verwendet. Indem wir jenen Satz durch die Figuralstimmen führen, bildet sich der Hauptinhalt der Einleitung, und zwar fühlbar, in drei Abschnitten (wenn auch ohne rhythmischen Absatz) von je einem Takte. Mit Takt 4 bildet sich ein polyphoner Gang, der erst auf-, dann abwärts, und damit in den Cantus firmus hineinführt. Wollten wir den Choral durcharbeiten, oder gar noch in grössrer Fülle ausführen: so würden die beiden Motive

*) Hierzu der Anhang E.
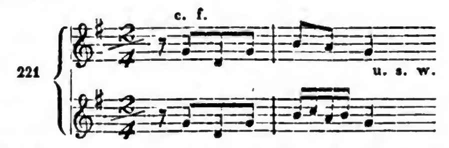
b und c aus No. 219 nebst manchem sich dazu Findenden zunächst mit dem obigen Motiv in Thätigkeit kommen, in den Zwischensätzen aber und am Ende der Hauptsatz (No. 219) sich geltend machen. Auch dem Cantus firmus gegenüber könnte sich derselbe einfinden, z. B. zur zweiten Strophe.



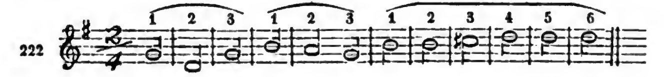
Dergleichen Gelegenheit findet sich überall, wenn man nur scharf hinblickt und sich vor der Einseitigkeit hütet, gerade auf dem oder jenem Taktheil, auf der oder jener Stufe zu beharren.

Sollten wir wohl in den ersten Takten von No. 215 Alt und Tenor weiter ausführen? — Es wäre nicht rathsam, denn der keckere Absatz der Stimmen ginge verloren.

Das Motiv von No. 218 ist wieder dem Choral entlehnt, aber in freier Weise



und mit Aufgebung des Choralrhythmus. Da der Choral dreitheiligen Rhythmus hat, die Figuration aber zweitheiligen: so musste die Einigung darin gesucht werden, dass die Choralnoten taktweis folgten. Zwar neigt sich nun der Cantus firmus dahin, in dreitaktigen Rhythmus (und einem sechstaktigen) gefühlt zu werden.



Allein in dem Strome der ununterbrochnen Figuration kann dies weniger hervortreten, — oder es ist wenigstens nicht nöthig, es hervorzuheben.

Schlussbemerkung.

Alle bisherigen Aufgaben in diesem und den vorigen Abschnitten halten sich noch ziemlich fest in bestimmten Formen, bleiben z. B.

dem einmal gewählten Motiv ziemlich getreu. Dies macht sie besonders geeignet, stufenweise nach einander vom Anfänger in diesen Dingen sicher und ohne eigentliche Schwierigkeit gefasst zu werden. Von hier gehen wir nun in freiere Anwendungen der Figuration über, die der persönlichen Weise und Neigung des Jüngers grössern Einfluss und Spielraum gestatten. Auch sie werden sich ihm nicht spröde erweisen, wenn er hinlänglich vorbereitet und gekräftigt zu ihnen tritt. Diese Ausrüstung besteht aber in der eifrigsten Durcharbeitung der bisherigen Formen.

Gefasst hat der Jünger ihren Sinn, wenn sie anfangen, lebhaftern künstlerischen Antheil in ihm zu erwecken, wenn es ihn interessirt, eine Stimme gegen die andre zu führen, sie einander folgen, unterstützen, widersprechen zu lassen, wenn er sich lebendig in jede versetzt, jede an ihrem Ort, in ihrer Weise geltend zu machen sich freut, wenn er endlich dieses Spiel verschiedner Stimmen liebgewinnt. So lange er noch nicht mit Lust und Seele dabei ist, hat er nicht das Wesen der Sache, sondern höchstens ihre todte unfruchtbare Form ergriffen, so lange ist er noch unzugänglich dem Zauber und der eigentlichen Lust der Polyphonie, lebendige Wesen aus sich hervorgerufen zu haben und um sich verkehren, gleichsam als andre blut- und geistverwandte Personen mit sich verhandeln, mit sich fühlen, freuen, trotzen und klagen zu hören; seine Stimmen sind ihm hölzerne Marionetten, die er verdriesslich an Drähten und Fäden herumzieht, — ungewiss, ob dieses Spiel Kunst, ob es Musik sei.

Gleichwohl ist jenes Spiel polyphoner Kräfte der Gipfel, oder vielmehr erst das eigentliche Leben unsrer Kunst. Schon auf viel niedrigerer Stufe haben wir das anerkennen müssen; schon im zweiten Buche gingen wir darauf aus, jeder begleitenden Stimme soviel wie möglich eignen Gesang zu geben. Hier können wir klarer die Nothwendigkeit und Kraft dieses Satzes erkennen, und es muss hier ausgesprochen werden:

> dass es ohne lebendige Polyphonie kein Meisterwerk von grösserm Umfange giebt noch geben kann,

dass also ohne diese Lebenskraft kein Künstler Vollendung zu erringen vermag.

Der Weg dahin ist vorgezeichnet. Unablässiges Arbeiten bis zu vollkommner Leichtigkeit und Sicherheit ist die erste, — unablässiges Hineinspielen, Hineinsingen, Hineinfühlen in jede einzelne Stimme ist die zweite Bedingung. Besonders empfehlen wir das Singen der Stimmen, denn der Gesang kommt aus unsrer Brust, erregt unsern ganzen körperlichen und geistigen Organismus und geht am tiefsten in unser Herz. Mit Antheil und Kraft der Seele

muss erst der Cantus firmus, dann eine Figuralstimme nach der andern in das volle Spiel des Tonsatzes hineingesungen, und es müssen nicht blos die eignen Arbeiten, sondern auch fremde so durchgefühlt und durchgeprüft werden.

Ist denn diese Arbeit, mit Antheil unternommen, nicht schon für sich eine Lust? Ist nicht jede Stufe, über die wir gehen, schon ein Kunstgebiet, und kann nicht jede unsrer jetzigen Uebungen schon ein künstlerisches Werk sein? — Und dennoch liegt der rechte Lohn erst jenseits der Schranken, innerhalb derer wir uns noch befinden.

Vierte Abtheilung.

Die freiere Behandlung der Choralfiguration.

Die Arbeiten der vorigen Abtheilung hatten einen zwiefachen Anhalt, der sie dem Anfänger möglich und ihr Gelingen und Fortschreiten sicher machte: den Cantus firmus, und das Motiv. Der erstere leitete uns, das letztere gab uns den nöthigen neuen Stoff. Aber freilich, — beide übten auch Herrschaft über uns und unser Werk aus. Namentlich haben wir die Aufdringlichkeit des Motivs — oder vielmehr unsre bisherige Unfähigkeit, von ihm loszukommen — in No. 198, 199, 209 u. a. mehr oder weniger übel empfunden.

Hier also ist nach unsrer alten Erfahrung der Fortschritt zu erwarten. Wir sind schon aus dem ersten Theile gewohnt, uns bei jedem gefundnen Satze zu fragen:

was haben wir an ihm?
was ist an ihm ungenügend?

und von der letztern Frage den Antrieb zu einem neuen Erwerb und Fortschritte zu erwarten. Mit dieser Frage sind wir nun oben auf die Einförmigkeit des Motivs und auf die Fessel des Cantus firmus gestossen und haben den Antrieb, uns von beiden allmählig zu befreien.

Erster Abschnitt.

Verschiedne Motive für verschiedne Stimmen.

Wir haben bisher ein einziges Motiv durch alle Stimmen geführt, und zwar aus zwei Gründen: weil wir zunächst zufrieden sein mussten, auch nur ein Motiv zu besitzen und zu bewältigen; und dann, weil dieses gemeinsame Motiv uns die Einheit des ganzen Stimmgewebes verbürgte.

Allein diese Einheit ist im Grunde nur eine äusserliche, indem sie davon abhängt, dass jede Stimme einen gewissen Satz gleichsam als ein Kennzeichen aufnimmt, selbst wenn er für sie (wie z. B. das Motiv in No. 206 für den Bass) nicht der angemessenste Inhalt wäre. Zudem wird der eine Satz — wir müssten ihn denn wie in No. 198 unablässig und darum monoton wiederholen — auch noch nicht genügen, die Einheit des Ganzen zu erhalten, da wir ja in weiterer Ausführung, wie schon No. 209 und 215 zeigen, doch von ihm abgehen und neue Weisen für die Stimmen ergreifen.
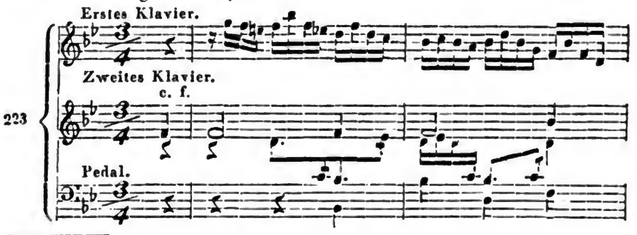
Diese Betrachtung führt uns darauf, einer — oder auch jeder Stimme ein besondres Motiv zu geben, ihrem Karakter oder dem Karakter einer jeden gemäss.

Worin wird aber die Einheit eines solchen Satzes bestehen? Darin, dass alle Stimmen, wie verschieden auch ihre Motive seien, aus einer einheitvollen Auffassung der Aufgabe hervorgerufen werden und dass jede Stimme ihrem einmal bestimmten Karakter und Inhalt vollkommen treu bleibe.
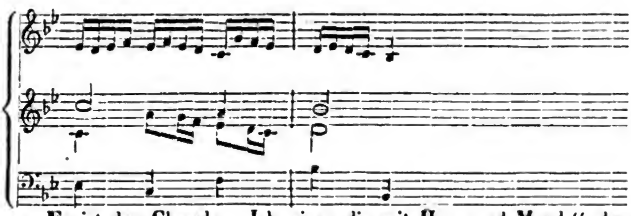
Hiermit werden die Stimmen erst vollkommen freigemacht; keine ist fürder gezwungen, von der andern Gesetz und Inhalt zu empfangen, sondern jede kann in ihrer Weise sich bewegen und nach eignem Sinn dem Ganzen dienen, — wiewohl ihr auch unbenommen bleibt, freiwillig das Motiv einer andern Stimme anzunehmen und deren Gang zu folgen.

Eine formale Einheit giebt es hier nicht mehr, — aber auch keine formale Sicherheit; und darum soll man sich eben an den strengern Formen zuvor gebildet und sicher gemacht haben. Denn mit der Lust und dem höhern Leben der Freiheit kommt auch ihre Gefahr, wie wir schon früh (Th. I, S. 104) haben erfahren müssen; wir sind durch das Motiv nicht mehr gebunden, aber wir sind in Gefahr, mit ihm die Einheit des Satzes aufzugeben. Indess werden wir den rechten Weg zwischen dem alten Zwang und dem missverständigen, auflösenden Gebrauch der neuen Freiheit hindurch wohl finden, wenn wir in gewohnter Weise zuerst das Vorhandne, so lange es taugt, festhalten, dann vor allem Fernern das Nächste, vor allem Zusammengesetztern das Einfachste ergreifen und uns Schritt für Schritt mit Umsicht vorwärts bewegen.

Als erstes Beispiel diene der Anfang eines Vorspiels aus dem ev. Ch. u. Orgelbuche *)



*) Man muss dem Verf. die Benutzung des ihm geläufigen, an Figuralformen zahlreichen Werks zum Zweck erster An- oder Nachweisungen zu Gute halten. Niemand ist entfernter davon, diese Sätze als Muster anzusehen, als er selber; aber es war unthunlich, zu so untergeordnetem Zwecke zahlreiche Sammlungen Andrer zusammenzutragen und aus hundert Sätzen vielleicht eines, vielleicht auch keines der nöthigen Beispiele herauszusuchen.



Es ist der Choral: „Ich singe dir mit Herz und Mund,“ der hier vom Alt in verwandelter Taktart vorgetragen wird. Die Oberstimme bewegt sich mehr gangartig als in geformter Melodie oder satzweise dagegen, der Tenor unterstützt den Cantus firmus durch einen eignen Satz, der Bass geht wieder, und zwar höchst einfach, für sich allein, — die Erfindung und Anlage ist nicht bedeutend, eben darum aber als Einführung in die Form wohl geeignet. Wird nun jede Stimme in ihrer Weise fortgeführt, so gelangt das Ganze zu der Einheit, die wir überall wünschen müssen, und zu der Kraft, — die hier zu erzielen war *).

Man bemerke, dass wir im Grunde zu der schon im zweiten Buche geübten Behandlung des Chorals zurückgekehrt sind, nur in zwiefach freierer und reicherer Weise. Erstens sind unsre Stimmen reicher ausgeführt und haben sich ihren eignen Karakter und Inhalt unabhängig vom Cantus firmus gebildet. Zweitens sind dieselben nicht gezwungen gewesen, mit einander und mit dem Cantus firmus zugleich aufzutreten, wie damals die Begleitungsstimmen; sondern jede tritt auf, wann es ihr und dem Ganzen recht scheint. Es ist die zweite Figuralform (S. 111), nur befreit von dem Zwang eines alleinigen Motivs. — Die Erfindung und Ausführung solcher Sätze kann keine Schwierigkeit mehr haben.

Man sieht nun schon voraus, dass auch die dritte Figuralform an der neuen Freiheit Theil nehmen kann.
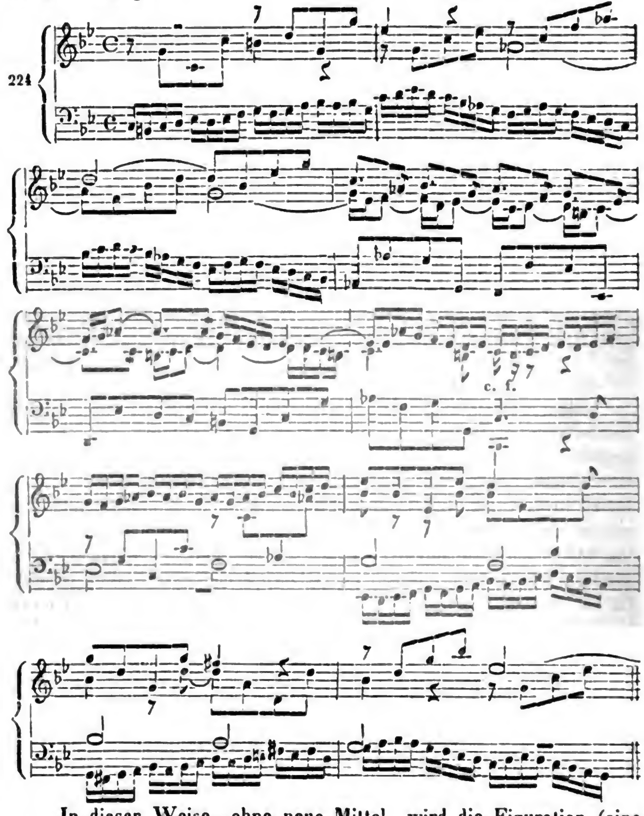
Wir stellen sie an einem tiefsinnigen Vorspiele Seb. Bach's **) vor Augen, einem jener Gebilde, die in Einfachheit und Würde der Meisterschaft als ewige Musterbilder dastehen, in Zeiten hastigen, überstürzenden Ringens und unfertigen Bildens ein Trost für den ernstlich und treu nach Vollendung strebenden Jünger.

Es ist eine Figuration zu dem alten Liede: „Christ unser Herr zum Jordan kam.“ In alter treuherziger Weise malt der ehrwürdige Meister im Gange der einen Stimme den stillen Lauf des heiligen Stromes; zwei andre haben sich herzugefunden, die einen frommen, wehmüthigen und dann doch herzerhebenden Gesang anstimmen, und dazu wird feierlich noch der Choral intonirt.

*) Hierzu der Anhang F.
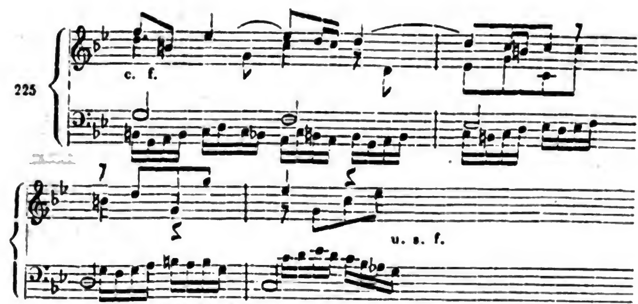
**) Aus dem vierten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe.

Alles stellt sich in der einfachsten Weise hin und zusammen. Dies ist der Anfang.
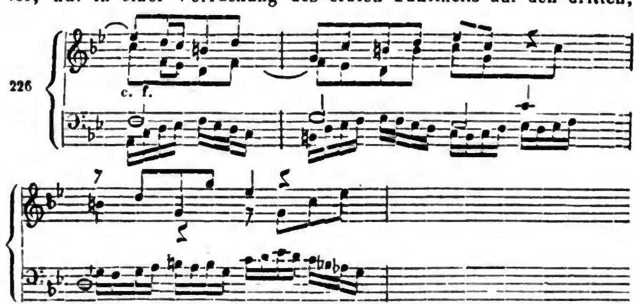


In dieser Weise, ohne neue Mittel, wird die Figuration (eine Wiederholung ungerechnet) in vierundsechszig Takten ohn' Ermatten, unablässig aber mild vordringend durchgeführt.

In den ersten vier Takten ist der Inhalt des weit ausgeführten Ganzen gegeben. Es erscheint nichts Neues, wohl aber das Alte immer — wo nicht neu, doch wenigstens eigen und zweckgemäss benutzt; ja, um das Ganze noch einheitsvoller zusammenzuhalten, lenkt der Schluss des ersten Theils wieder auf den ersten Anfang zurück —
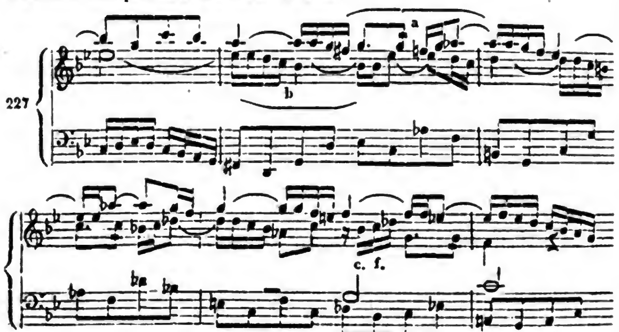


und wiederholt die Einleitung wörtlich bis zum Wiederanfang des ersten, und dann nochmals bis an den Eintritt des zweiten Theils. Noch einmal kehrt die ganze Einleitung nach der dringender behandelten dritten Strophe des zweiten Theils bis auf das letzte Achtel, nur in einer Verrückung des ersten Taktheils auf den dritten,



wieder, um die folgende dem Anfang ähnliche Strophe (vergl. Th. I. Beil. XVI, 1) einzuführen. Schon dieses Zurückkommen auf einen uns zuerst deutlich und werth gewordnen Satz bewirkt, dass wir uns in dem weiten Tonstück überall heimisch fühlen; und zugleich, dass die unaufhaltsam fortgehende Entwickelung uns nicht ermüdet, da wir gleichsam dreimal von Neuem beginnen, indem wir dreimal vollkommen auf den Anfang zurückgeführt werden.

Eine würdige, aber durchaus naheliegende, stetig sich entwickelnde Modulation ist die Grundlage, jene fliessende Bassfigur aber (mag nun Bach unsre obige Vorstellung getheilt haben, oder nicht) ist der Faden, der sich durch das Ganze bindend hindurchzieht, bisweilen von einer andern Stimme (z. B. von der ersten in No. 224, Takt 6) aufgenommen wird, bald unter bald über dem Cantus firmus erscheint, auch wohl gelegentlich (z. B. No. 225 und

226) sich durch ihn hindurchschlingt. Selbst wo er sich verliert, z. B. im vierten Takte von No. 224, oder vor dem Eintritte der zweiten Strophe des zweiten Theils,

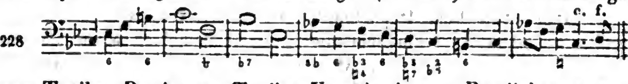


da wird wenigstens die gleiche Bewegung beibehalten und in freier mannigfacher Weise durch die in einander greifenden Stimmen dargestellt. Auch in diesen Unterbrechungsmomenten zeigt sich ein treues aber durchaus nicht starres Halten an den ersten Bildungen. Jener vierte Takt in No. 224, der zuerst den durchgehenden Faden ablöset, kehrt getreu und zu demselben Zwecke nach der ersten Strophe, dann natürlich in den Wiederholungen des Einganges wieder; wir treffen ihn also fünfmal an. Dann, als sechste Ablösung, tritt No. 227 ein mit deutlicher Nachwirkung jener Figur des vierten Takts in a. Die siebente Ablösung, eine Strophe weiter, bildet sich aus der Figur b im vorstehenden Satze. Nun kehrt, mit dem Eingang (No. 226) auch jener vierte Takt wörtlich — zum sechsten Mal wieder, und vor der letzten Strophe wird noch zuletzt das Motiv b aus No. 227 durchgeführt.

Aus dem Inhalte dieser herdurchfliessenden Stimme und der vorgesetzten, aus dem Choral selbst geschöpften Modulation ergiebt sich nun gleichsam von selbst der Inhalt der Wechselstimmen. In rhythmischer Hinsicht mussten sie ruhiger gehen, als die Grundstimme, um ihr Gegengewicht und Halt zu geben; sie mussten sich gleichmässig bewegen, um dem Karakter des Ganzen und der Grundstimme zu entsprechen. Dies ist der Grundzug ihrer Zeichnung; und nur im wachsenden Strome der Entwickelung belebt sich auch ihr Rhythmus, oder fassen sie wohl gar, wie wir gesehen haben, den der andern Stimme, die dann ihre Achtelbewegung auf sich nimmt. In tonischer Hinsicht scheint die Aufgabe jener Wechselstimmen zunächst zu sein, die Harmonie vollständig zu machen. Da der Bass zu Anfang (No. 224) den Grundton

nimmt und auf die Terz geht, so bleibt für die erste Wechselstimme nur die Quinte und dann, während der Bass die Terz giebt, der Grundton und dessen Oktave. Diese kann kaum anders, als zu dem neuen Akkorde (auf der Dominante) die Terz nehmen, und so bleibt für die andre Wechselstimme gewiss nichts übrig, als die Quinte und dann, wie vorher, der Grundton und seine Oktave. Hiermit ist, gleichsam versuchsweise, das Motiv jener Stimmen (also das zweite im Satze) gebildet, und nun ist der nächste Schritt, dass es sich nur ein wenig fliessender umgestalte und durch Festhalten der bisher abbrechenden Töne sich zu einem stetigen Wechselgesang ausbilde.

Die Meisterschaft Bach's bewährt sich eben darin, dass er nur das Nächstnöthige setzt, nie aber die Kraft und Gewandtheit entbehrt, dieses Nächste immer weiter, bis an die äussersten Gränzen gleichsam seines Inhaltes zu führen, so weit die Sache und sein getreu ihr zugewandter Wille es bestimmt. Dieser treue Dienst, diese Mässigung und Bescheidung bei so hoher Kraft ist es, was ihn zum ewigen Musterbilde jedes Künstlers erhebt. Man erfülle sich mit der heiligen Innigkeit seiner Weisen, lasse sich durchschüttern von der Riesengewalt seiner Massen; und dann untersuche man den Bau, um sich zu überzeugen, dass sein Fortgang ein stets ruhiger und einfacher ist, aber ein stetig, unermüdet und unerschöpft vordringender. So im Obigen (No. 224) die Harmoniefolge



von Tonika, Dominante, Tonika, Unterdominante, Parallele u. s. w.; so ferner der Gang des Basses, die einfachste natürlichste Weise, eine ruhig fliessende Stimme über die von der Modulation indizirten Basstöne zu ziehen; so endlich die Oberstimmen, welche nur dem Verlangen des Basses zu gehorchen und gleichsam unabsichtlich in einen eignen Gesang gezogen scheinen.

Man könnte von einem solchen Werke die erste Intention und damit das Ganze verwerfen, z. B. jene Weise der Bassstimme und die Antwort der Oberstimmen nicht zusagend oder bedeutend genug u. s. w. finden. Hat man aber den ersten Antrieb, die ersten Gebilde gelten lassen, so folgt das Weitere in einer solchen Kraft der Konsequenz, in so voller Vernünftigkeit, dass es sich gleichsam mit einer Naturnothwendigkeit durchsetzt und man schwerlich einen gegründeten Anlass findet, irgendwo abzulenken, — wenn gleich man (wie schon oft gesagt) zugeben muss, dass auf jedem Punkte mancherlei andre Wendungen und Wege möglich wären.

Bedenken wir nun, dass diese Komposition keineswegs eines der wichtigsten, aus tiefer oder umfassender Idee und Anregung

hervorgegangnen Werke Bach's, sondern eben nur eine der vielen Dienstleistungen ist, die er seiner Kunst und seinem Amt erwiesen hat: so erkennen wir erst mit voller Ueberzeugung und Freudigkeit die Macht

des Prinzipes Bach'scher Komposition,

das aber

das Prinzip aller Meister

jeder Kunst und jeder Zeit, und dasjenige

unsrer Kompositionslehre

von ihrem ersten Schritt an bis zu Ende ist, die Grundregel, welche wir in tausend Anwendungen unverändert und unerlässlich dem Jünger vorgehalten haben. Jedes wahre Kunstwerk ist im Geheim eine streng-logische, wenn auch nicht vollständig ausgesprochne Gedankenfolge. Aber die Gedanken treten vor den Geist des Künstlers nicht in Begriffsform, sondern in Fleisch und Blut geboren als lebendige Gestalten; er schaut und empfindet sie, er schaut und empfindet durch sie, — und erst wenn er sie geboren und ausser sich hingestellt hat, kann er sich begriffsmässig ihrer bewusst werden oder auch sie in ihrer Unmittelbarkeit vor sich bestehen lassen. Immer aber bleibt dieses — verhülltere oder offenbare Bewusstsein des Künstlers Leiterin; und es muss und kann erzogen, gestärkt, vielseitigst entwickelt werden, — das ist das einzige Geschäft der Kunstlehre.

Aber eben diese Doppelnatur des Kunstwerks und der Kunst selbst, — dass sie eigne lebendige Gestalt und doch wiederum nur Aeusserung eines geheimen Wesens in ihrem Innern — dass sie freies Eigenthum des Künstlers, und doch auch der allgemeinen Vernunft und dadurch dem Menschengeschlecht angehörig ist: das ist ihr Mysterium und der Ursprung aller Verkennung, deren tausend Verwandlungen und Aeusserungen nur aussprechen, dass man das Erscheinende, oder dass man den begrifflichen Inhalt als das Alleinige oder allein Wesentliche angenommen, die Zweieinigkeit der Kunst nicht begriffen hat, und daher noch weniger im Stande war, das Dritte noch Hinzukommende zu fassen. —

Haben wir uns von der Lebendigkeit der Polyphonie und dem so einfachen und so innerlich vollendeten Werke Bach's zu allgemeinern Betrachtungen verlocken lassen: so lenken wir mit einigen speziellern Bemerkungen wieder auf die Bahn unmittelbar künstlerischer Thätigkeit zurück. Wir dürfen uns kurz fassen.

Jedem Ton des Bach'schen Cantus firmus steht in der Grundstimme ein Doppelmotiv von acht Tönen gegenüber. Wir fanden dies bei No. 157 und 158 bedenklich. Hier aber verhütet schon der mitwirkende Gesang der Wechselstimmen, dass jene Figur nicht blosses Tongedrehe wird.

Schon in No. 223 Takt 2 und 3, so auch in No. 224 Takt 7 und 10, in No. 225 und 226 sehen wir, gegen unsern alten Grundsatz (S. 105) den Cantus firmus von Figuralstimmen gekreuzt. Aber es geschieht überall in einer unverwirrenden Weise. In allen Fällen von No. 224 an ist dies unverkennbar, in No. 223 wird es durch die Klangverschiedenheit der zwei voraussetzlich verschieden registrirten Manuale begünstigt.

In No. 226 nimmt der Cantus firmus einen eignen Ausgang. Sein letzter Ton fällt in einen Dominantakkord (oder eigentlich Terzquartakkord) als dessen Quinte. Der Akkord löst sich natürlich auf; die Quinte aber verschwindet, ohne an der Auflösung oder Fortschreitung Theil zu nehmen; auch keine andre Stimme giebt den Ton *c*, zu dem die Quinte zunächst hätte gehen sollen, in der rechten Oktave an. Bach konnte, um diese Lücke zu füllen, die Bassstimme so —

229

oder in ähnlicher Weise auf das eigentlich vom Cantus firmus aus zu erwartende *c* hinführen. Er hat aber, ganz seinem Prinzip (Theil I, S. 543) angemessen, die Erhaltung eines fliessenden Stimmganges der Bedenklichkeit über einen Ton vorgezogen.

In No. 224 springt der Bass vom zweiten zum dritten Takt eine unbequeme Septime hinauf. Fliessender wäre dies



gewesen; aber das ruhende Achtel oder die gespannte harmonische Figur hätte dem Karakter der Stimme widersprochen, während der eine unbequeme Schritt für den folgenden Takt die ebenmässigste Fortführung des Basses erkauft.
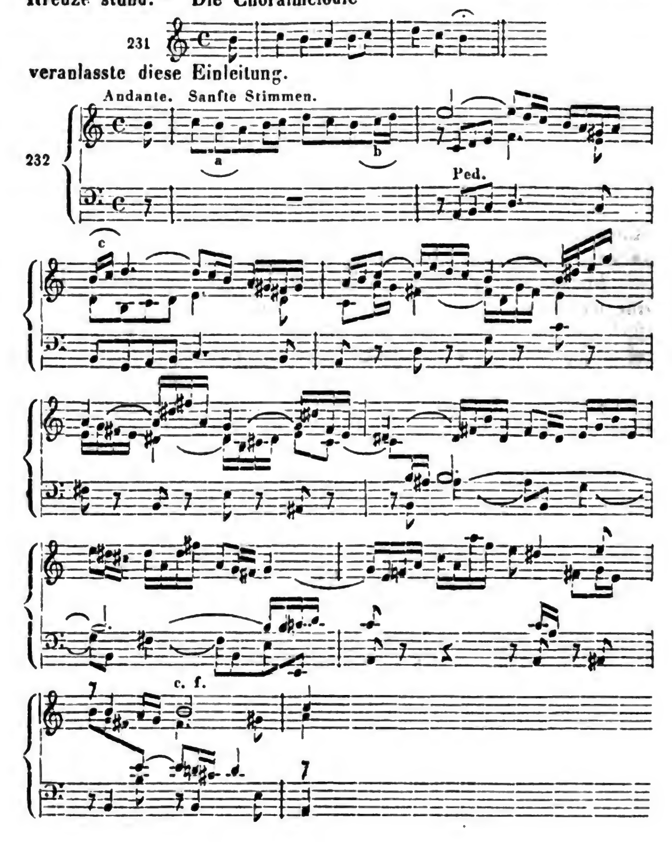
Zweiter Abschnitt.

Befreiung der Figuralstimmen.

Schon bei der dritten Figuralform in der vorigen Abtheilung, z. B. in No. 209 und 215, führten wir unsre Stimmen von dem damals uns noch obliegenden Motiv aus frei weiter, wie es jeder behagte; nur dass wir nach den allgemeinsten Grundsätzen auf das Motiv oder Theile desselben in rechter Zeit zurückkehrten. Auch den Zwang eines einzigen Motivs haben wir im vorigen Abschnitt überwunden.

Jetzt dürfen wir uns erlauben, jede Stimme in voller Freiheit auftreten und sich vollenden zu lassen. Nicht, dass wir ohne Motivirung schreiben, oder gar die Einheit jeder Stimme und des Ganzen aufgeben wollten. Wir wollen nur diese Einheit nicht mehr in ein Paar Notenformeln suchen, sondern in der ganzen Führung des Satzes geltend machen, nachdem wir uns durch alle strengern Formen gewöhnt haben, einheitsvoll aus irgend einem gefundnen Anfang zu entwickeln.

Den ersten Anblick der Sache gewähre uns ein Vorspiel aus dem evang. Ch. u. Orgelbuche zu dem Choral: „Da Jesus an dem Kreuze stund." Die Choralmelodie
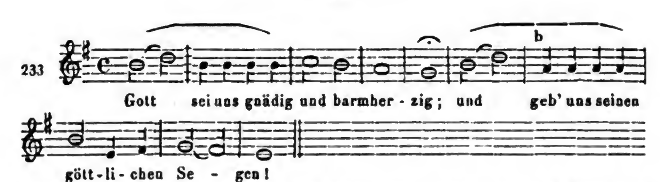


veranlasste diese Einleitung.

Die ersten neun Noten sind der Cantus firmus selbst. Allein die Stimmung für den zarten und tiefen Gesang des alten Kirchenliedes fand daran keinen befriedigenden Stoff; die Melodie spielte sich auf die Quinte und die andern Stimmen traten — nicht mit dem Motiv der ersten, sondern für sich in einfacher Weise, aber erinnernd an den Gang der ersten (mit dem verkehrten Motiv a) auf. Sobald der Halteton der Oberstimme zur None geworden war, musste die Auflösung erfolgen; und dies geschah wieder mit Erinnerung an den Anfang (durch das verkehrte Motiv b) und vollendete den zweiten Takt, der sich im dritten in der Paralleltonart wiederholt, und durch die Wiederholung von c den vierten Takt einleitet. Was sollte nun folgen? Das Nächste wär' eine nochmalige Wiederholung des zweiten Takts auf tieferer Stufe gewesen. Dies hätte uns nach *E*moll, also in die willkommne Dominantentonart gebracht; nur würde die dreimalige Aufführung ermüden. Oder sollte ein neuer Gedanke folgen? Gewiss nicht; wir suchen unsre Kraft niemals in der Häufung von Einfällen, sondern im treuen Halten und Ausführen des ersten Triebes bis zu dessen Befriedigung. So führt uns die Sache selbst auf einen Gang nach *E*, den die beiden Oberstimmen im Wechselgesang ausführen, der Bass leise und untergeordnet unterstützt. Hiermit sind wir aber Schuldner des Basses (S: 103) geworden. Es übernimmt also der Tenor die Dominante (von *E*) als Halteton, und der Bass tritt dem fortgehenden Gesang der Oberstimme in seiner Weise entgegen, bis auch der Tenor seine Genugthuung erhält, dem Aufschwung der Oberstimme folgt, und nun die Einleitung in einem doppelten Quintenfall (von *H* nach *E* nach *A*) in den Hauptton zurück und zum Cantus firmus führt.

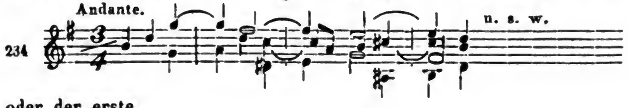
So gewiss alle diese Ueberlegungen im Augenblicke der Komposition nicht klar vor dem Bewusstsein des Komponisten standen: so gewiss müssen sie doch schon in seiner Seele gewesen sein und (wenn auch unbewusst) gewaltet haben; sonst hätte sich eben der Satz nicht so gebildet. — Es versteht sich von selbst, dass mit dieser Einleitung die ganze weitere Figuration gegeben ist. Bald der Wechselgesang, bald der zweite Takt, bald Motive des ersten geben den Stoff zu Zwischensätzen und Begleitung des Cantus firmus; nur der Schluss regt etwas Andres an, hierin dem Liede getreu.

Hat nun der vorige Satz seinen Stoff aus dem Choral entlehnt, also immer noch einen bestimmten Anlass gehabt: so versuchen wir jetzt eine Figuration ohne alle äussere Anknüpfung. Es sei dazu der Choral

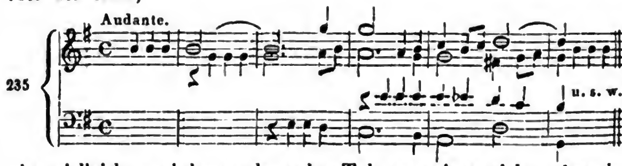


zunächst wegen seiner Kürze gewählt; wir fassen ihn als feierliche priesterliche Fürbitte, also als Gesang des Priesters (natürlich frei von jeder liturgischen Fessel), der jenem Inhalte gemäss begleitet sein will. Dazu werden uns drei oder, je nachdem der künftige Satz sich enger oder weiter entfaltet, vier Figuralstimmen dienen. Indem wir die Melodie, die uns zur Aufgabe geworden, vorbereitend — uns sammelnd betrachten, tritt die gleichmässige Einrichtung beider Strophen (a und b) hervor als ein Karakterzug des Ganzen, den wir in der Figuration selbst gern festhielten.

Wollten wir nun unsern Satz aus der Choralmelodie selbst entwickeln, so würde freilich jeder Takt, z. B. der erste,
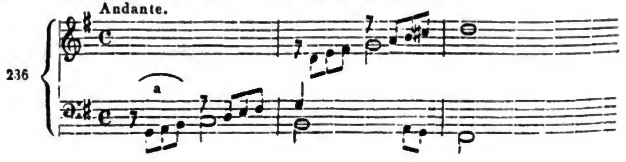


oder der erste,
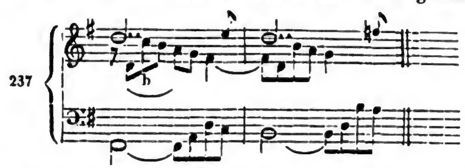


oder vielleicht noch besser der achte Takt uns einen nicht unbrauchbaren Stoff bieten. Wir sehen aber wohl, dass — wenn ein so entwickelter Satz einen Ausdruck für die Stimmung des Chorals hat, dies nicht in den entlehnten Paar Noten, sondern in der Art ihrer Verwendung liegen kann. Daher geben wir jeden Anklang auf.

So bliebe also die allgemeine Vorstellung von priesterlicher Feierlichkeit — und die Tonart unsre Richtschnur. Wir wollen vor Allem das Stimmgewebe feierlich ausbreiten. Es fällt uns nichts Besseres, als die einfachste Weise dazu ein; dies —
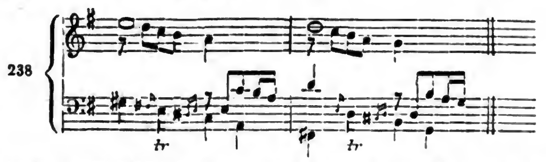


könnte der Anfang sein; es ist damit auch entschieden, dass der Satz, den Cantus firmus mitgerechnet, ein fünfstimmiger sein wird. Warum setzt der Alt nicht nach dem Beispiel seines Vorgängers auf der nächsten Stufe, sondern eine Quinte über dem Schlusse der Vorderstimme ein? Um dem Stimmgewebe sogleich würdige Ausbreitung zu geben. Warum nimmt der Diskant *cis?* Weil *c* entweder nach *g — h — d*, das eben da gewesen, oder — zu früh nach *g — h — d — f* oder *gis — h — d* gedeutet hätte.

Allein die Tonart der Dominante kann schwerlich schon jetzt geltend gemacht werden, wir müssen mit *d — fis — a — c* zurücklenken. Ohnehin bieten die ersten Takte keinen befriedigenden Stoff, und es könnte uns so doppelt fördern, das einlenkende *c*, oder vielmehr *d — c* bedeutsamer einzuführen. Wir geben so
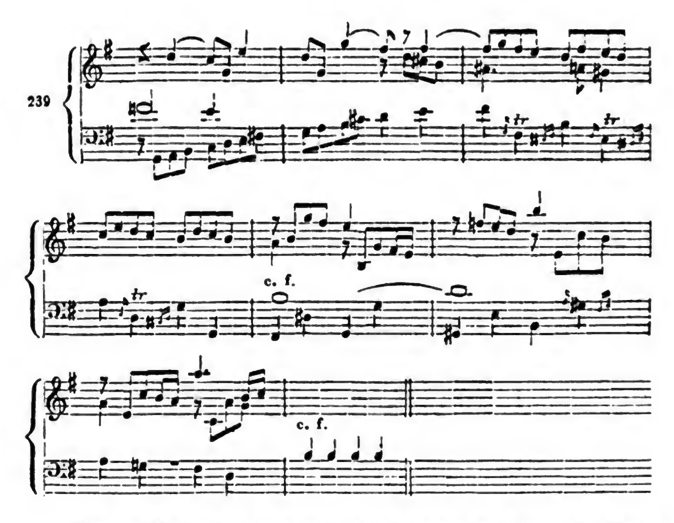


fort; die Septime *d — c* hat uns zu dem ersten Motiv (a in No. 236) ein neues, b, gebracht, das sich bei ruhiger Modulation befestigt, während die Oberstimme den Halteton beider Akkorde übernimmt.

Jetzt sind wir begründet und zu dem Bedürfniss lebhaftern Fortschreitens erweckt. Nicht die durch *f* angedeutete Unterdominante, sondern deren Parallele —
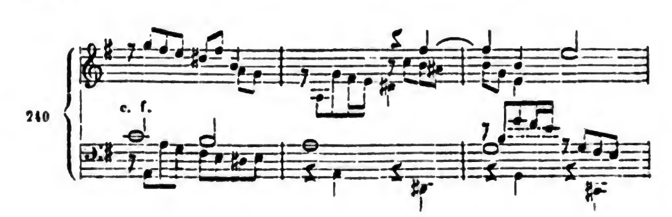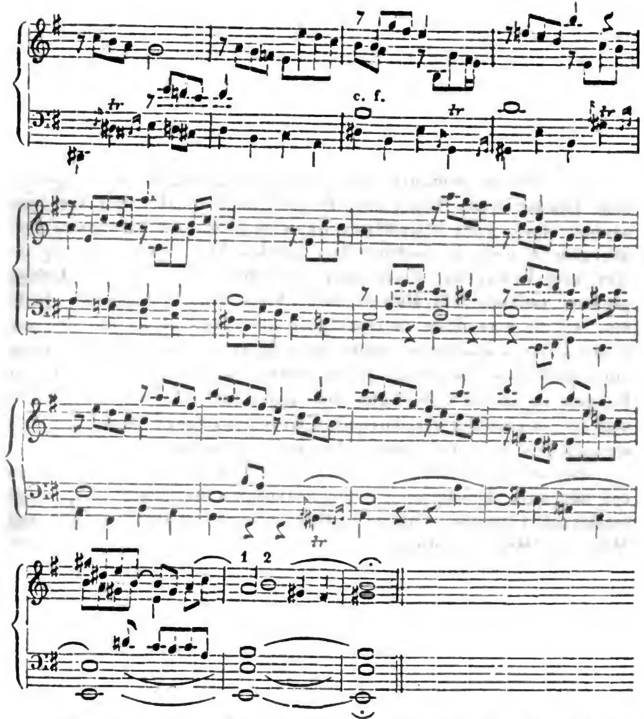


und nach ihr wieder der Hauptton folgen; beide Motive, a und b (letzteres belebter), vereinen sich, und der Bass geht in seiner Weise mit neuer Motivirung einher. Ist er blosse Begleitung, oder wollen wir ihn als selbständige Stimme gelten lassen? Schon der Zweifel zieht uns zu ihm hin; auch vermissen wir im Kreise der Töne die zuvor indizirte Unterdominante und möchten gern die Richtung aus No. 236 nochmals und entschiedner geltend machen. Endlich haben wir an die Einführung des Cantus firmus — er ist einer höhern Bassstimme zugedacht — zu denken, und dürfen dies bei der Ruhe des Ganzen nicht zu gleichgültig, nicht etwa auf einem *g — h — d*, vollführen. So fahren wir fort.



Das die Modulation entscheidende *f* nimmt der Tenor, der Bass vollführt die anfangs angeregte Bewegung, die Oberstimme wird zurückgedrängt und dadurch endlich zu lebhafterer Gegenbewegung erweckt; das erste und dritte Motiv (letzteres der Bassgang aus No. 238) bethätigen sich, bis mit dem Cantus firmus das zweite hervortritt.

Wie soll der letzte Takt behandelt werden? Wissen wir es noch nicht, so ist doch wenigstens wünschenswerth, dass die Figuration vor dem Strophenschlusse wieder im Gange sei. Hierin leitet uns die dem Choral gebührende Modulation; auch sind wir gewiss, dass die bisherigen Motive genügen müssen, und endlich wär' es wünschenswerth, den gleichen Anfang der zweiten Strophe auch gleich der ersten zu behandeln. Sonach könnte sich dieser Fortgang bilden.
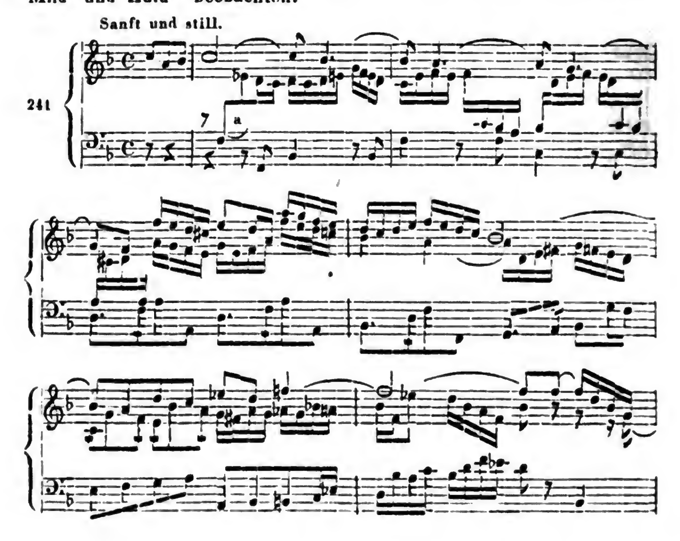




Es bleibt kaum etwas darüber zu bemerken. Die Takte 6 bis 8 sind aus No. 239 abgeschrieben und nehmen jetzt den Anfang der zweiten Strophe auf, wie zuvor — mit Hülfe der in den Cantus firmus geschobnen Taktpause — den der ersten. Dass zuletzt das erste Motiv in abwärts gekehrter Richtung zum Schluss führt, ist den ersten Grundsätzen des Periodenbaus und dem ruhevollern Gange dieses Motivs gemäss. Die Ausführung, sowie mancherlei aus ihr hervortretende Verbesserungen und kleine Berichtigungen (viele Achtelpausen z. B. sind blos um der Deutlichkeit der Schrift willen gesetzt) können dem Studierenden überlassen bleiben.
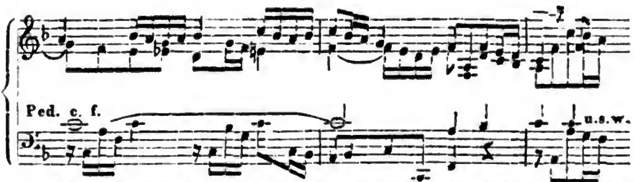
Ueberlegen wir näher, welche Freiheit aus dergleichen Arbeiten, gegen frühere gehalten, hervortritt: so findet sich, dass wir im Grunde wieder auf die Liedform — nur in polyphoner und unendlich reicherer Weise, und nach der Natur polyphoner Sätze

ohne bestimmtere rhythmische Abschnitte zurückgekommen sind. Wir halten zwar am Cantus firmus, aber es lässt sich nicht behaupten, dass er noch das Wichtigste oder Herrschende sei. Wir trachten nach Einheit der Entwickelung in allen Stimmen; aber auch hier haben wir nicht ein besondres Motiv, oder eine besondre Stimme, sondern das Ganze und dessen Einheit im Auge.

So kann es denn nach der Natur aller geistigen und besonders aller künstlerischen Thätigkeit, die sich nicht in abstrakte Gränzen bannen lässt, nicht befremden, wenn dergleichen Figurationen vorübergehend noch bestimmter den Liedkarakter annehmen; es ist dies kein Fehler der Form oder ihrer Darstellung in der Lehre, sondern vielmehr ein Beweis ihrer Vollendung. Nach der Seite hin, wo die eine Form in eine andre übergeht, ist sie frei und der Geist in ihr vollkommen seiner mächtig geworden. — Aber allerdings darf diese Befreiung erst eintreten, wenn das Strenge beider Formen vollkommen begriffen und angeeignet ist; wer umgekehrt von den in einander überfliessenden Gränzen anfangen wollte, würde niemals oder spät und schwer den Kern erreichen.

Ein solcher Uebergang in Satzform lässt sich nun im Anfange des folgenden Tonstückes, eines Vorspiels (aus dem ev. Ch.- und Orgelbuche) zu dem Choral: „Wie schnell verstrich, o Herr voll Mild' und Huld" beobachten.
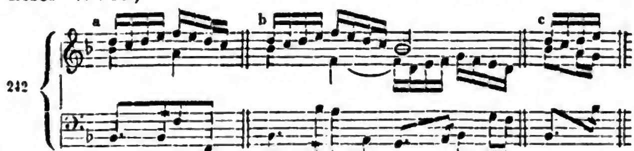




Auch hier, wie in No. 232, setzt die Oberstimme mit den ersten Noten des Cantus firmus ein, ohne darin befriedigenden Anklang für die Stimmung des Chorals zu finden. Daher schwillt der Dreiklang zu einem Dominant-Akkorde (der Unterdominante) und die Septime desselben, in der zweiten Stimme rein dargestellt, führt mit ihrer Auflösung weiter. Im dritten Takte lässt sich liedhafte Wendung fühlen, und im achten würde das Ganze als Liedsatz förmlich geschlossen haben, wenn nicht vorher der Cantus firmus im Tenor (mit stärkerer Pedalregistratur) eingetreten wäre und weiter führte. Ihm tritt in zwei und zwei Stimmen das erste empfindbare Motiv (a) entgegen und bezeichnet noch deutlicher den Wiederanfang, — also den vorherigen Schluss.

Die Entstehung des Ganzen, — wie die erste Stimme der mächtigern zweiten nachgiebt und sie dann, sich ihr höher anschmiegend, überwindet, der Bass erst nur hilft, dann in seiner Weise entschiedner mitspricht und sich zuletzt, vor und neben dem gehaltnen Eintritte des Chorals zu belebterer Figur herbeilässt, — bedarf keiner Erläuterung mehr. Der verlängerte erste Ton des Cantus firmus hebt ihn und bindet Schluss und Wiederanfang fester.

Im Anfang des vierten Taktes gehen Ober- und Unterstimme in Oktaven. Sie wären leicht zu beseitigen gewesen, z. B. in dieser Weise, —



oder durch Aenderung der Oberstimme. Allein die Verbesserung wäre unerwünschter, als die vorübergehende — in einem einzigen Sechszehntel empfindbare Hohlheit der Oktaven. Da der zweite Basston, *d*, nur durchgangen, gleichsam nur im Vorbeigehn angerührt wird, so sind im Grunde



nur verdeckte Oktaven unter nächstverwandten Akkorden vorhanden. Das lassen wir uns eher gefallen, als eine Störung des ebenmässigen Bassgangs in No. 242, die besonders bei a so hart fällt, bei b und c zwar verbessert ist, aber nun wieder auf Kosten der zweiten Stimme.

Von einer andern Seite werden wir bald auf diesen Uebergang der Figuration in Lied zurückkommen.

Dritter Abschnitt.

Befreiung des Cantus firmus.

Es ist nicht länger zu übersehen, dass mit der weitern Entfaltung der Figuralformen der ursprüngliche Karakter des Chorals immer mehr zurückgetreten, aus dem Anfangs zu Grunde gelegten Choral ein ganz andres, weit reicheres und bewegteres Tonstück geworden ist. Bisweilen erscheint uns der allerentschiedenste Gegensatz der Choralmelodie gegen die Figuralmasse als wesentlicher Zug im Karakter des ganzen Tonstückes; so in dem in No. 224 bis 227 betrachteten Bach'schen Werke. Bisweilen ist uns der Cantus firmus nur der Faden, an dem wir bei der Auswirkung unsers Stimmgewebes gehalten haben; so in den ersten Figurationen, No. 154 u. a. Bisweilen auch kann uns das Bedürfniss entstehen, die Form des Cantus firmus selbst nach unsern Zwecken, nach dem Bedürfniss und Sinn der Figuration zu ändern. So haben wir S. 118 schon gelernt, die Taktart des Cantus firmus in eine ähnliche zu verwandeln, und in No. 239 haben wir eigenmächtig die erste Choralstrophe durch eine Pause unterbrochen. Es war dabei nicht die Frage, ob wir etwa äusserlich dazu veranlasst wären, wie zu den unschuldigen Taktänderungen in No. 175, 178; unsre Figuration führte uns darauf in sinngemässer Weise, und dies genügte. So endlich haben wir auch schon in das innere Verhältniss des Cantus firmus durch Verlängerung der Anfangs- und Schlusstöne (in No. 185, 194, 202) eingegriffen.
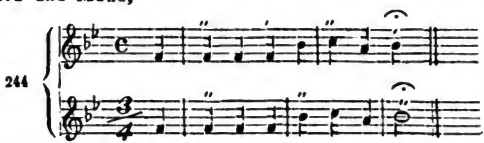
Da nun eben der Choralkarakter aufgegeben ist, so gehen wir jetzt noch weiter. Wo es uns nicht mehr auf diesen Karakter ankommt, wäre die Beibehaltung seiner Form ein unnützer Zwang. Wir müssen ihn überwinden.

1. *Aenderung der Taktordnung.*

Die minder wichtigen Verwandlungen der Taktarten in andre nahverwandte, z. B. des Viervierteltakts in Zwölfachteltakt (Viervierteltakt, in Triolen dargestellt) oder in Zweivierteltakt u. s. w.
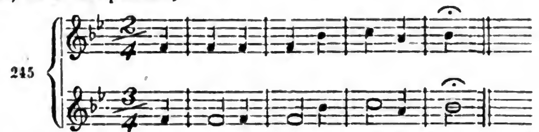
haben wir schon S. 118 vorausgenommen. Hier bleibt noch die Grundveränderung zweitheiliger oder viertheiliger Ordnung in dreitheilige und umgekehrt zu besprechen. Stillschweigend haben wir schon in No. 223 einen solchen Fall vorübergehen lassen.

Soll eine viertheilige Melodie (wie unsre meisten Choralmelodien bekanntlich sind) in dreitheilige Ordnung gebracht werden, so kann dies nicht durch unmittelbare Umschreibung geschehen, wenn nicht aus Haupttheilen Nebentheile werden sollen und umgekehrt. Wollte man so verfahren, z. B. mit der Melodie: „Ich singe dir mit Herz und Mund," —



so würden alle Accente verändert und die Melodie ungeachtet der gleichen Tonfolge eine durchaus andre.

Man hat vielmehr zu erwägen, dass die viertheilige Ordnung eine zusammengesetzte *), die dreitheilige aber eine einfache ist, beide sich also nicht unmittelbar neben einander stellen lassen. Wir müssen daher die viertheilige Ordnung zuvor auf die ihr zu Grunde liegende zweitheilige zurückführen, z. B. obige Melodie erst in vier Zweivierteltakte bringen. Nun haben wir Takte von zwei Theilen und zwei Noten. Sollen diese dreitheilig werden, so bleibt nichts übrig, als auf die eine Note zwei Theile, auf die andre nur einen Theil zu rechnen; und da versteht es sich von selbst, dass das grössere Gewicht (die längere Dauer) in der Regel der grossen Note, dem Hauptheile,
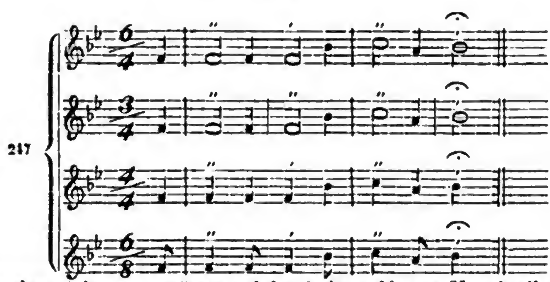


zuertheilt wird, — wiewohl in besondern Stimmungen auch das Entgegengesetzt, z. B. hier im Vorübergehen



(wie später in No. 255) wohl denkbar und zulässig wäre.
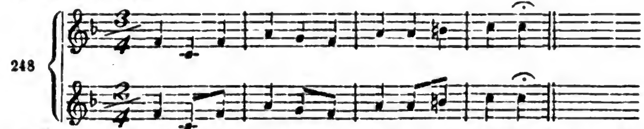
Wollte man aber zusammengesetzte Taktordnung beibehalten, so könnte aus der vier- und dreitheiligen nur eine sechstheilige

*) Hierüber ist nöthigenfalls die allg. Musiklehre S. 100 nachzulesen.



entstehen (oder man müsste auf die frühern blossen Umschreibungen No. 172 zurückkommen), die der viertheiligen noch angemessener wäre, da sie ebenfalls Haupt- und gewesene Hauptheile, stärkere und schwächere Accente unterscheidet.

Sollte dreitheiliger Takt in viertheiligen, oder vielmehr zweitheiligen verwandelt werden, so würden durchgängig oder oft drei Noten in einen zweitheiligen Takt zu bringen sein; man würde also, um dem Haupttheile besseres Gewicht zu geben, in der Regel die erste Note als ersten Takttheil, die andern beiden als Glieder des zweiten Takttheils setzen. Der Choral „Einer ist König" z. B. würde so



in Zweiviertelltakt gebracht, oder — da die Darstellung des Chorals in so kleinen Noten nicht seiner Würde gemäss ist — in Zweizweitel oder Vierviertelltakt verwandelt werden.

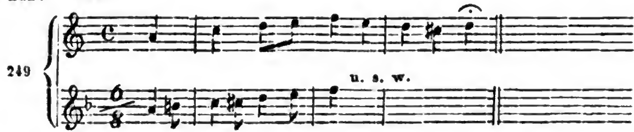
Bei der grössern Belebtheit des dreitheiligen Takts und dem grössern Reize, den er schon wegen seiner Seltenheit in der Choralform übt, ist diese Verwandlung übrigens selten.

Es kann nun nicht befremden, wenn wir uns zuletzt auch
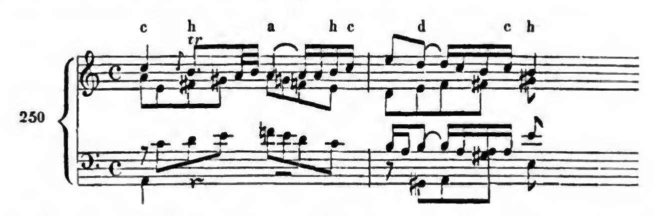
2. *Aenderung der Tonfolge*

des Cantus firmus gestatten, um ihn in Bewegsamkeit und Ausdruck dem Wesen der Figuration anzunähern.
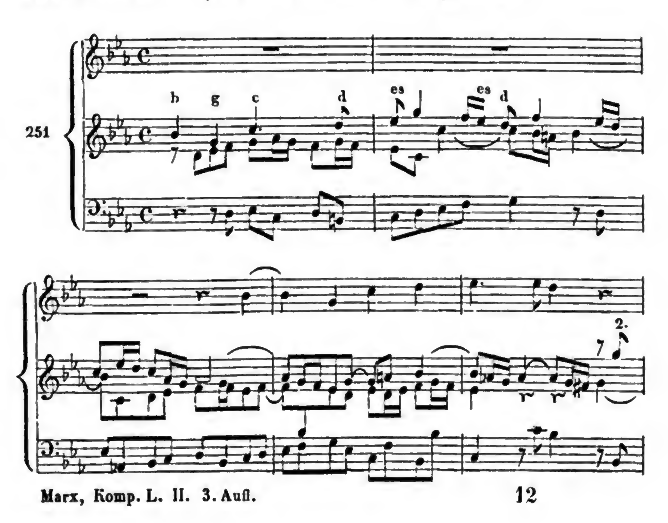
Das erste Beispiel haben wir schon in No. 181 vor uns gehabt. Hier
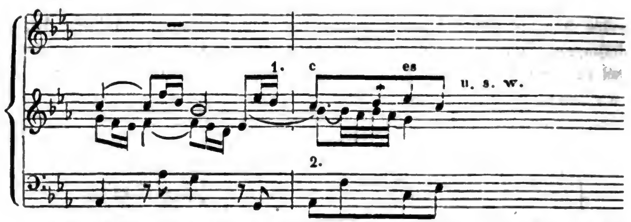


sehen wir die dritte Choralstrophe mit den kleinen beiläufigen Aenderungen Bach's. Abweichender hat sich der Choral gestaltet, dessen Anfang No. 237 betrachtet worden ist; seine erste Strophe (wir knüpfen unmittelbar an No. 237 an)



diene hier als zweites Beispiel, und zwar ohne weitere Erörterung, da dergleichen gelegentliche Aenderungen oder Ausführungen des Cantus firmus der Stimmung des Augenblicks überlassen werden können und im nächstfolgenden Abschnitte nochmals zur Erwägung kommen. Anfangs ist es rathsam, mit Bescheidenheit und Zurückhaltung zu Werke zu gehen; und hierzu wird die Liebe für die alten Kirchenmelodien den theilnehmenden Jünger ohnehin schon bewegen. Dann kommt es wohl auch, dass sich neben dem bewegsamer ausgeführten Cantus firmus die alte Weise in ihrer rührenden Einfalt wieder darstellt, wie in diesem Vorspiele zu „Jesus meine Zuversicht" (aus dem ev. Ch.- u. Orgelbuche):





Hier berühren oder verschmelzen sich wieder zwei Formen der Figuration, die strenge und die freie Durchführung der Choralmelodie.

Vierter Abschnitt.

Mehr- oder minderstimmige Figuration.

Nachdem wir Kraft und freie Bewegung nach allen Seiten hin geübt haben, kann es uns gleich wenig Schwierigkeit machen, mit viel oder wenig Stimmen zu arbeiten.

Vielstimmigkeit ist im Allgemeinen den Figuralformen desswegen nicht günstig, weil es in ihnen zunächst auf eine möglichst freie Bewegung durchaus gehaltvoller Stimmen ankommt, nicht auf Massen zusammengehäufter Töne. Nur in Orchester- und Chorsätzen, besonders in Doppelchören, kann man gegründeten Anlass zur Vielstimmigkeit finden; abgesehen von dieser Anwendung, die wir erst im dritten und vierten Theile der Kompositionslehre zu betrachten haben, wird Vierstimmigkeit (also eine Stimme für den Cantus firmus und drei für die Figuration) oder höchstens Fünfstimmigkeit, die wir schon ohne Weiteres in No. 236 u. f. versucht haben, — dem Zweck der Form genügen und am günstigsten sein.

Minderstimmigkeit dagegen kann für zartere Sätze oder eine besonders freie Stimmführung oft grosse Vortheile bieten.
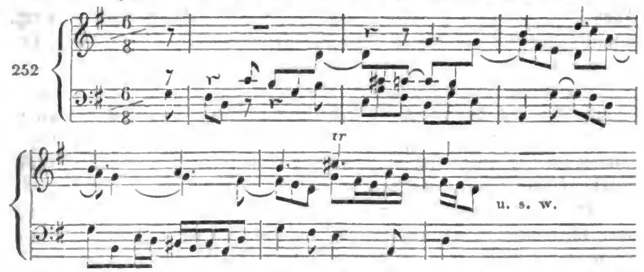
Wir haben hier zuerst einen Blick auf die

dreistimmige Figuration

zu werfen.
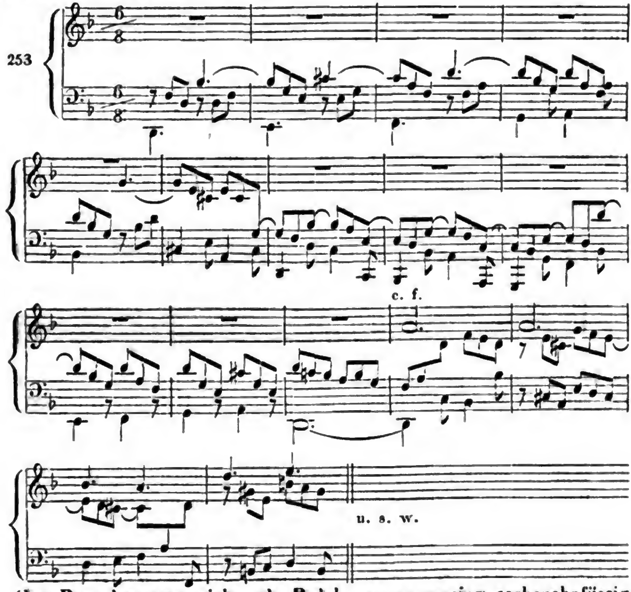
An Mitteln, eine befriedigende Harmonie herzustellen, kann es uns nicht mehr fehlen. Wir wissen auch schon aus dem ersten Buche, dass eine dreistimmige Harmonie, um zu genügen, reichere Ausführung der Stimmen herbeizieht, und dass von wenigern Stimmen jede einzelne um so deutlicher unterschieden, um so sichrer und antheilvoller verfolgt wird. Mithin werden wir im dreistimmigen Satze für eine um so freiere oder genügendere Führung der

beiden Figuralstimmen zu sorgen haben. Als Beispiel diene dieses Sätzchen für drei verschiedne Stimmen (zwei Manuale und Pedal auf der Orgel) und zwar eine schärfere für den Cantus firmus



aus einem Präludium zu dem Choral: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'.“ .

Ein zweites Beispiel, der Anfang eines Präludiums zu dem Choral: „Meine Liebe hängt am Kreuze“, ebenfalls für drei verschiedene Orgelstimmen —



(den Bass hat man sich, als Pedal, vorzugsweise sechszehnfüssig

zu denken, er ist nur Takt 7 bis 9 klaviermässig umgesetzt), erinnere an die mancherlei, besonders in harmonischer Figurirung begründeten Mittel, die uns zu weiterer Ausführung bereit sind. Auch diese Einleitung strebt, wie die in No. 241 betrachtete, nach satzförmiger Abschliessung, wie sie denn auch nach der Endigung des Cantus firmus den Schluss des Ganzen macht.

Eigenthümlicher stellt sich die

auf Zweistimmigkeit zurückgeführte Figuration

dar, die nur noch uneigentlich diesen Namen führt, da der Choralmelodie nur eine einzige, wenn gleich reicher und einheitsvoll durchgeführte Stimme gegenüber steht.

Ob und wo sich diese Form aus einer künstlerischen Anregung oder Idee ergeben könne, lassen wir ganz unerörtert. Ihre Stelle verdient sie hier schon als Gränzpunkt und als eine Uebung, oder ein Versuch, den jeder gelegentlich einmal anstellen mag.
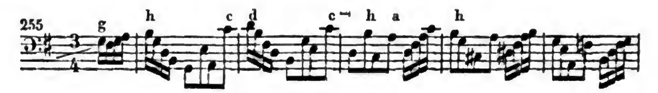
Da der Cantus firmus nur von einer einzigen Stimme unterstützt wird, so ist man leicht geneigt, ihn etwas reicher auszuführen, um der andern Stimme zu Hülfe zu kommen und beide nicht in zu schroffen Gegensatz zu bringen.
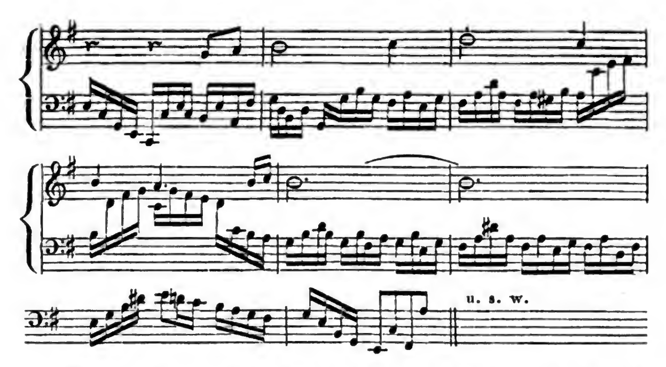
Auf der andern Seite hat die eine Figuralstimme fast allein für die Harmonie und zugleich für die belebte und konsequente Führung ihrer eignen Melodie zu sorgen. Der erstere Zweck zieht harmonische Figuralmotive herbei. Da wir aber die Leerheit blossen Arpeggirens bereits aus dem zweiten Buche (Th. I, S. 415) kennen, so werden wir gern auch diatonische und chromatische Motive einmischen, — und damit freilich in die Gefahr einer Ton- und Motivenhäufung gerathen, leicht in den Fehler verfallen, die Figuralstimme (wie hier zu dem Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr")



in haltloses Laufwerk ausarten zu lassen. Es wird also eines dritten ruhigern Motivs bedürfen, um dem Ganzen Halt und Gliederung zu geben.

Betrachten wir nun statt alles weitern Vorbedenkens zugleich den Anfang eines Präludiums von Seb. Bach (im zweiten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe) zu dem obigen Choral.





Bach hat den regern Dreivierteltakt gewählt und den Cantus firmus hier und da, doch sehr mässig, verziert. Es gefällt zunächst die Schlankheit und Elastizität, mit der er seine Figuralstimme einführt, beim Eintritt des Cantus firmus heftiger bewegt, gleichsam hin und her schüttelt, und dann wieder in die erste gehaltnere Weise zurückkehrt. Der obige Stoff genügt ihm zu einer — die Wiederholung ungerechnet — 63 Takte langen Ausführung. Durch die Zwischenspiele der Figuralstimme, aushaltende Schlusstöne jeder Strophe des Cantus firmus, eine gleichartige Behandlung der einander entsprechenden Theile und Zurückgehen auf den Anfang wird die ganze Arbeit hindurch Einheit und Klarheit erhalten. Die Modulation ist, wie immer bei Bach, einfach und kräftig, immer auf das Nächste gerichtet und immer weiter führend.

Sehr ergötzlich spielt die Figuralstimme selbst den Cantus firmus vor (wie die übergesetzten Buchstaben andeuten), aber in ihrer Weise mit harmonischen Beitönen und andern Hülfstönen harmonisch und melodisch ausführend. Festigend tritt das Achtelmotiv zwischen die Sechszehntel, und freisinnig wird vom dritten Takt an die rhythmische Ordnung der ersten Takte

umgekehrt — 

dadurch aber der Auftakt und Uebergangsakkord nett bezeichnet. Mit dem Eintritte der Choralstimme wird die Figuralstimme blosse aber reich und lebhaft gestaltete Begleitung.

Es ist diese, wie jene frühere Arbeit Bach's (S. 160) eine seiner vielen für Orgel und Kirche; und man könnte nicht sagen, dass sie zu seinen tiefsten, tiefempfundensten gehört. Um so mehr ist an ihr, wie an jener die Kraft des Grundsatzes zu beobachten

und zu wägen, der den Meister zu einer solchen durchgängigen Tüchtigkeit gefördert hat.
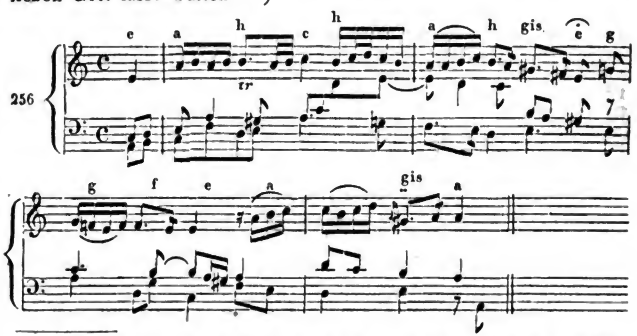
Fünfter Abschnitt.

Uebergang der Choralfiguration in andre Formen.

Wir haben uns bereits S. 174 sagen müssen, dass unsre höhern Figuralformen im Grunde schon aufgehört haben, dem Choralgeschlecht anzugehören. Der Choral ist geistlicher Volksgesang, als solcher nothwendig einfach, ruhig, ja gleichmässig rhythmisirt, auf die nöthigen Töne beschränkt, nicht geneigt zu umschweifenden Melodiebewegungen. Wie weit sind wir schon von dieser Einfachheit entfernt! Unsre Stimmen sind nicht mehr der einfache auf das Wesentlichste und Allgemeine gerichtete Ausdruck der allgemeinen Volksstimme; sie sind besondre, in das Einzelne gezeichnete Aeusserungen so viel verschiedner Personen gleichsam, wie wir Stimmen haben. Der Choral, die Volksweise, liegt zum Grunde. Aber es ist nicht mehr der Choral, sondern die Aeusserung verschiedner Individualitäten oder Stimmen, die sich über ihn, oder neben ihm in ihrer Weise vernehmen lassen.

Von hier erklären sich mancherlei anderswohin, auf andre Kunstformen hinführende Figurationen, von denen wir ein Paar Beispiele zu geben haben. Ihre vollständige Aufzählung ist unnöthig und, da immer neue gebildet werden können, unmöglich.

Das erste ist der von Seb. Bach (aus dem zweiten Hefte der Breitkopf'schen Ausgabe) dargestellte Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“ *)



*) Auch in der vom Verf. bei Challier in Berlin herausgegebnen „Auswahl aus S. Bach's Klavierkompositionen zur ersten Bekanntschaft mit dem Meister“ aufgenommen.

Man sieht hier den Cantus firmus reicher ausgeführt, als in den frühern Bach'schen Beispielen; es ist aus dem allgemeinen Choral, den die Buchstaben andeuten, ein in mancherlei besondern Wendungen und Fühlungen dahingehendes Lied geworden, das sich übrigens im zweiten Theil auf das edelste und anmuthvollste erhebt; man meint ein einsames Abendlied aus bewegter Seele zu vernehmen. Die andern Stimmen dienen blos, aber in mittheilnehmender Weise zu eigner Kantilene erhoben.
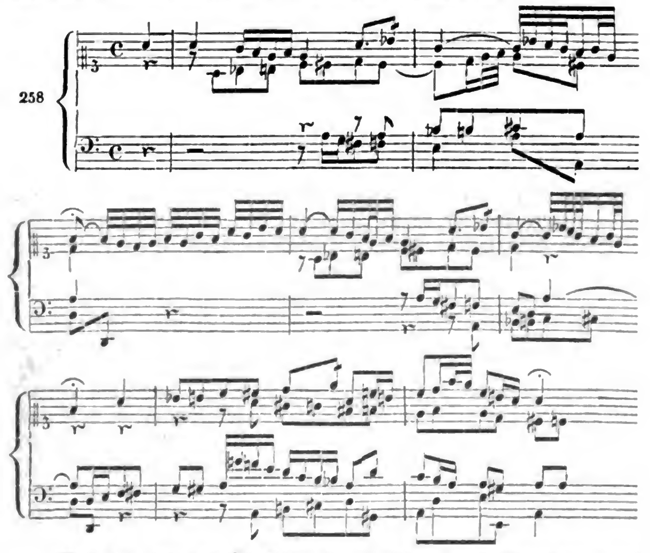
Neben diesem muss zu dieser und der vorigen Form noch ein Meisterwerk Seb. Bach's genannt werden, sein Vorspiel zu dem Choral: „Das alte Jahr vergangen ist",

257 

aus dem vierten Hefte der Breitkopf'schen Sammlung *).

258





Hier hat sich der Choral in den freiesten, ausgeführtesten und empfindungsvollsten Gesang, zum Ausdruck — nicht mehr eines allgemeinern Zustandes, sondern einer ganz besondern. eigen gefassten Stimmung verwandelt; es sind Gefühle, Vorstellungen, die nicht mehr innerhalb des alten Chorals liegen, sondern in einem

*) Ebenfalls in der „Auswahl" enthalten.

eigenthümlichen Wesen durch den Inhalt des frommen Liedes angeregt, oder — da und dort her erweckt auf die liebe bekannte Weise hingelenkt und an ihr zusammengeführt, gestaltet worden sind. Die Choralmelodie herrscht durchaus, und ungeachtet ihrer Verwandlung sind die Strophenschlüsse noch fühlbar (sogar durch Ruhezeichen angedeutet), ja es macht sich nach der ersten Strophe noch ein Zwischenspiel in gewohnter kirchlicher Weise herbei. Die andern Stimmen, obgleich jede karaktervoll und melodisch ausgebildet, ordnen sich als Begleitung unter.

Es ist merkenswerth, wie Bach auch hier vom Nächstnöthigen ausgeht und so vom Einfachsten beginnend bis zu dem vollsten und reichsten Ausdruck seiner Idee fortschreitet mit nimmer nachlassender Treue und Kraft. Die erste Begleitungsstimme schleicht still herbei, gleichsam zwischen dem trübern *b* von *D*moll und dem reinern, zartern dorischen *h* ungewiss, — oder auch nur durch den nachhängenden heimlichen Sinn, der sich durch das Ganze ausspricht, in die chromatische Weise gebracht. Diese Weise — wie sie nun auch in die Seele des Komponisten gekommen sei — wird nun das durchaus bis zu Ende herrschende Begleitungsmotiv, obwohl schon in der ersten Strophe sich ein blühenderes Leben im Alt regt. In der dritten Strophe dringt das chromatische Motiv sogar in die Hauptstimme; — und nun sehe man, wie sich dagegen der Tenor aus der ihm unzusagenden Tiefe überschwenglich aufschwingt, und von da an das Ganze wie neu durchgeistet ist! — Derselbe Sinn spricht hier in freierer reicherer Weise, den wir schon im ersten Theile S. 539 an der Bach'schen Tenorführung in beschränkterer Form nachgewiesen haben. —

Es wird dem Schüler von grossem Nutzen sein, sich in einer solchen — man könnte sagen: den Choral auslegenden Weise zu versuchen; dies kann in Hinsicht auf edlere Ausführung der Melodie höchst fördernd, muss schon um des nächsten Resultats, um des neuen Werks willen, das damit gewonnen wird, erfreulich werden. Nur bedenke man, dass hier nicht mehr Grundformen vor uns stehen, sondern abgeleitete und Uebergangsbildungen, die zwischen einer und der andern Grundform mitten inne stehen. Hierin spricht sich sogleich ein individueller Karakter aus, der denn auch eine eigne Stimmung fodert. Wenn wir daher bei allen allgemeinern Formen darauf dringen, dass der Schüler nicht zu ängstlich auf besondre Stimmung warte, sondern die Aufgabe in vervielfältigten Arbeiten nach allen Seiten und Stimmungen hin ausbeute: so rathen wir hier, dass er nicht ohne besondre Vorliebe für einen Choral und keinenfalls ohne besondre Anregung und Stimmung an das Werk gehe *).

*) Hierzu der Anhang G.

Rückblick.

Fassen wir jetzt einmal zusammen, was uns in den bisherigen Abtheilungen geworden ist: so sehen wir

1. aus der einfachen Periodenform

des ersten Buchs eine Reihe freier Liedformen entwickelt, die uns die mannigfachsten und reichsten Aufgaben bieten. Eben so haben wir

2. aus der einfachen Choralbehandlung,

wie sie das zweite Buch lehrte, die vielfältigen und reichen Formen der Choralfiguration gewonnen.

In den Liedformen lag der erste Trieb, sich abzuschliessen, daher wir bei dem Hinausgehen über die Periode (oder die aus ihr unmittelbar gebildete Zweitheiligkeit) schon empfinden mussten, dass hier für das Erste nur ein Aneinanderreihen verschiedner, einzeln für sich abschliessender Sätze, nicht mehr eine wahrhaft einige Komposition erreichbar sei. Wenn wir später uns die Kraft und Kunst erworben haben, verschiedne Sätze zwar selbständig abzurunden, doch aber auch wieder zu verbinden zu einem grössern einheitsvoll geschlossnen Ganzen: dann wird die Liedform uns zu grössern und reichern Formen leiten; wir werden sie am ausgebildetsten in der Instrumentalmusik finden.

In den Figurationen herrschte der Trieb, jede Stimme zu selbständigem Gesang auszubilden; äusserlich war uns die Liedform gleichsam als Grundriss für unsern polyphonen Stimmbau gegeben. Jener Grundtrieb der Figuration trat uns als die erste polyphone Macht, als ein neues und unermesslich reiches Element der Musik, ja als Fingerzeig in die höchste Gestaltenreihe derselben nahe. Wir ahnen schon, dass die vielseitigsten Aeusserungen dieser tonkünstlerischen Macht uns in den eigentlich vielstimmigen Instrumental- und Vokalformen entgegentreten werden, besonders in den letztern, in denen wirkliche menschliche Persönlichkeiten, die mit oder gegen einander auftretenden Stimmen des Singchors, nicht blos die idealen oder phantastischen Personen des Orchesters sich bethätigen.

Als verbindendes Mittelglied können wir hier schon eine Schöpfung Seb. Bach's nennen, um die uns schon wichtige Form der Figuration in noch höherer Anwendung und gesteigertem Werthe zu zeigen. In seiner Motette (Breitkopf'sche Ausgabe) über den Choral: „Jesu meine Freude" wendet Bach die zur Liedform zurückgekehrte Figuration, wie wir sie in No. 256 bis 258 gesehen, auf den Chor an *). In einem fünfstimmigen Chor (zu den Worten:

---

*) Wie er anderwärts, in der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" die kirchliche Form vom Choral mit Zwischenspiel in einem doppelchörigen Satze darstellt; der eine Chor trägt den Choral vor, der andre Zwischensätze, gleichsam gesungne Zwischenspiele.

„Trotz der Gruft der Erden“) wird die ganze Choralmelodie durchgeführt, offenbarlich in der Form, wie man in der Kirche Choralstrophen und Zwischenspiele mit einander wechseln lässt, — sogar die gebräuchliche Form solcher Zwischenspiele andeutend, das Ganze aber von dem Meister in die hohe Sphäre seiner Glaubensmacht und Heiligung gehoben. Der Cantus firmus liegt nicht in einer einzigen Stimme klar vor, sondern mehr verhüllt theils in der ersten, theils zweiten Stimme. Das Ganze ist ein Meisterstück voll des stärksten, weiterhin des zartinnigsten Ausdrucks, von dem jede Stimme, Harmonie und Rhythmus, ganz erfüllt sind. Durch diese glaubenstrotzige, dann wieder innig und eigen bewegte Sprache dringt vernehmbar genug und doch wieder räthselhaft verborgen die altvertraute Liedesweise; und es ist tiefsinnig und rührend, wie Beides sich im kirchlichen Gemüthe des ehrwürdigen Meisters mit der gewohnten und überall geweihten äussern Form evangelischen Gemeinegesanges verband.

Zuletzt sei noch die höchste Anwendung und Verherrlichung unsrer Form dem edelstrebenden Jünger als eines der Sternbilder gewiesen, die unser Aller Bahn leuchten. Es ist der Einleitungschor zu der Matthäischen Passion von Seb. Bach. Hier vereinen sich im Wechselgesang zwei volle Chöre und zwei Orchester in der Klage um den Heiland. Und wenn beide aus den Anfängen einzelner Stimmen zu der Höhe und Fülle ihrer Tonmacht angeschwellt sind: intonirt die heilige Zion über ihnen, von ihnen emporgetragen, das ewige Lied unsrer Kirche: „O Lamm Gottes unschuldig.“

Nur einem allseitig ausgebildeten und seines Gegenstandes vollen Geiste wird solches Höchste gegeben. Es nachahmen oder ablernen wollen, ist ein entweihendes und sich selber strafendes Missverstehen der ganzen Kunst und ihrer Lehre. Nur das ausdauerndste und vollständig nach allen Seiten geführte Studium ist die rechte Ausrüstung, die uns dann bei wahrem Beruf, in rechter Stunde, Gelingen — und sehnsüchtige, ewig rastlose Wünsche nach höherm Vollbringen, — „Denn wem gelingt es!“ — hoffen lässt. Dann wird jede alte Form uns neu und jede neue uns gerecht und heimisch sein in wahrer künstlerischer Freiheit.

Anhang.

Es ist hier noch einer Gestaltung kurz zu gedenken, die sich dem Choral im gottesdienstlichen Gebrauch anschliesst, obwohl sie eigentlich nicht zu den Kunstformen gerechnet werden kann: der Zwischenspiele, mit denen der Organist in gottesdienstlicher

Versammlung die Strophen und Verse zu verbinden, sowie des Vor- und Nachspiels, womit er den Gemeinegesang zu umschliessen pflegt. Vor- und Nachspiel werden wohl auch in fester künstlerischer Form komponirt oder improvisirt, und gehören dann nicht zu unsrer jetzigen Betrachtung. Wir haben es hier nur mit den, meist aus dem Stegreife zu bildenden Sätzchen aus wenigen Tönen, oder Akkorden, oder Figuren zu thun, mit denen der Organist eine Strophe einzuleiten, oder auch dem Gesang einen Ausgang, gleichsam einen Nachklang zu geben hat; Sätzchen, die weder für sich, noch im Zusammenhange des Ganzen eine so feste Form annehmen, dass man sie als Kunstwerk ansehen dürfte.

Eben, weil sie nicht Kunstwerk von bestimmt ausgeprägter Form sind, sondern nur zu den Obliegenheiten des Organisten gehören, ist hier nur das Nöthigste anzudeuten, damit man ihre Erfindung an die Kompositionslehre zu knüpfen wisse; das Nähere gehört in Anweisungen für Organisten *).

Der nächste Zweck der Vor- und Zwischenspiele ist, die Gemeine auf den Ton der bevorstehenden Strophe hinzuleiten. Hierzu gesellt sich in Bezug auf die Zwischenspiele der andre Zweck, die verschiednen Strophen zu einem auch musikalisch, tönend zusammenhängenden Ganzen zu verbinden. Dieses letztere ist in der That (was man auch gegen die — meistens der Einfachheit, Harmoniefülle und Würde der Choralstrophen unangemessnen Zwischenspiele einwenden mag) in den meisten Fällen nothwendig. Man würde es nicht wohl leiden, den vollen Gemeinegesang mit vollem Orgelklang bei jeder Strophs abbrechen und in eine Pause versinken, ein einziges Lied in dreissig und mehr Stücke (Strophen) zerbrechen zu lassen, und so alle Lieder des Gottesdienstes. Wer dergleichen je in einer Kirche gehört, kann es nicht billigen, wenigstens nicht als Regel gelten lassen, und muss eine Fortspinnung des musikalischen Fadens, wäre es auch durch die ärmsten Zwischenspiele, als Regel vorziehen. — Der dritte Zweck der Zwischenspiele ist, auf den Sinn der folgenden Strophe hinzuleiten, oder den der vorhergehenden festzuhalten, die vorige Strophe ausklingen, nachwirken zu lassen; dies ist auch in Bezug auf das ganze Lied der Zweck des Nachspiels.

Für den ersten Zweck nun genügt, den Ton anzugeben, oder durch irgend eine Tonfolge oder Modulation auf den Ton hinzuleiten, in dem die Gemeine einsetzen soll. Wird dieser Ton durch die vorhergehende Harmonie als ein nothwendiger dargestellt, z. B. als

*) Vergl. Türk von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, oder auch Becker über denselben Gegenstand.

die Auflösung einer None, Septime oder Terz im Dominantakkorde: so muss ihn das Gefühl der Singenden um so sichrer fassen können.

Dem andern Zwecke wird schon durch irgend eine einfache oder in Terzen u. s. w. verdoppelte Tonfolge, oder durch eine kleine Figur, oder eine kleine Modulation genügt werden können, die das Ende der einen und den Anfang der andern Strophe verknüpft, und sich gegen die Fülle und Würde der Strophen unterzuordnen hat, so dass der vollere Eintritt der Orgel auch zugleich den Wiederanfang des Gesanges bezeichnet.

Wie nun der erste Zweck auf den zweiten führt, so schliesst sich diesem der dritte an. Man wird die Zwischensätze schon von selbst in möglichste Uebereinstimmung mit dem Sinne des Chorals und untereinander zu bringen suchen, wird eine einmal ergriffne Figur so lange und so gut es gehen will festhalten, auch wohl — wenn man den Gemeinegesang dabei nur sicher fortleitet — sie hier und da leicht andeutend in die Strophe hineinziehen, zuletzt vielleicht gar den Choral oder die Schlusstrophe unter stark hervorgehobnem Cantus firmus durchfiguriren.

Nur soviel, nur anzudeuten war der Weg vom untersten Zweck bis zur höhern, künstlerischen Gestaltung der Zwischen- und Nachspiele. Die technische Zurüstung ist in der vorangehenden Lehre und manchem Nachfolgenden (z. B. der Lehre vom doppelten Kontrapunkt und Kanon) gegeben. Die Anwendung und ihre Lehre gehört in die praktische Bildung der Organisten.

Viertes Buch.

Die freie Polyphonie.

Einleitung.

Das ganze dritte Buch hat, wenn wir seinem Inhalt auf den Grund gehen, nur eine einzige Grundform, die des Liedes, entwickelt. Das Lied — die zu wirklichem Kunstwerk erhobne Periode — wurde in mannigfacher Weise dargestellt, besonders aber in zweierlei Gestalten:

erstens homophon,
zweitens polyphon.

Die zweite und dritte Abtheilung, welche sich der letztern Gestaltenreihe widmeten, eröffneten uns das neue und weite Reich der Polyphonie. Aber sie fassten diese neue Erscheinung nur in der Verbindung mit einer gegebnen, schon vorhandnen Liedform auf; an einem Lied, und zwar am Choral, hat sich bisher unsre Polyphonie angehalten und entwickelt.

Gleichwohl haben wir bereits ihre Kraft und Fülle kennen gelernt. Wir haben uns (S. 174) sagen müssen, dass in den höhern polyphonen Formen, die wir allmählig entstehen sahen, das ursprüngliche Lied, die Choralmelodie keineswegs das Wichtigste, vielweniger das Alleinwichtige sei, dass uns der Cantus firmus nur noch als Leitfaden, und die Liedform mit ihren Theilen und Strophenabschnitten nur noch als Raum, als Gefäss gleichsam für unsre Tonströme dienten. Ja, wir haben sogar erprobt, unsre Figurationen eine Zeit lang — in den Einleitungen und Zwischensätzen — für sich allein gewähren und gelten zu lassen; und waren hin und wieder (z. B. bei No. 241) auf den Punkt gekommen, wo eine Figuration vor dem Eintritte des Cantus firmus, also ohne Cantus firmus für sich allein hätte abschliessen können.

Dies Alles weiset uns auf unsre nächste Aufgabe hin. Wir werfen das gegebne Lied weg und versuchen, welche Kunstformen sich ohne diesen Anhalt aus der Figuration entfalten lassen. Dass wir dabei doch wieder an die Liedesform herangebracht werden, sie in neuen Anwendungen wieder hervorrufen, wird man sich leicht zu deuten wissen, wenn man sich des schon früher über die Unmöglichkeit bestimmter Gränzlinien im Kunstleben Gesagten erinnert und zurückdenkt, wie alle unsre Gestalten sich im engsten Zusammenhang auseinander entfalten.

Nach dieser Tendenz nun heisst der Inhalt des gegenwärtigen Buchs die freie — von der Leitung und Fessel des Cantus firmus erlöste — Polyphonie. In einem andern Sinne werden wir diese Benennung im folgenden Buch auszulegen haben.

Dass die jetzigen, nach dem Wesentlichen und Ueberwiegenden als polyphon bezeichneten Formen gelegentlich auch zu homophonen werden, kann nach Obigem nicht befremden.

Erste Abtheilung.

Die selbständige Figuration.

Wir haben in den letzten Abtheilungen des vorigen Buches Cantus firmus und Figuralarbeit zu einer Kunstform vereint. Jetzt verzichten wir auf den Cantus firmus; die Figuration soll selbständig werden und uns für sich allein Stoff zu Kunstwerken geben. Wir müssen also vor Allem untersuchen, welcher Stoff uns in der Figuration geboten ist.

Thun wir dies vorerst in der oberflächlichsten Weise, so erscheint die Figuralmasse als ein Verein von zwei oder mehr Stimmen, die sich beweglicher als je zuvor ausgebildet haben.

Sodann sehen wir, dass — wenigstens bei vielen der bisherigen Formen — eine Stimme das Motiv der andern aufnimmt, dass die zweite, dritte Stimme der vorangegangenen in der Auffassung des Motivs folgt, sie darin nachahmt.

Endlich haben wir bereits S. 99 erkannt, dass dieses von einer Stimme nach der andern aufgenommene Motiv der Keim oder wenigstens der Anknüpfungspunkt für den Inhalt jeder Stimme, das für jede gewissermaassen Bestimmte oder Gesetzte, das Thema einer jeden ist, wenn wir auch noch kein vornehmliches Gewicht auf dieses Thema gesetzt haben.

Diese drei Betrachtungen weisen uns in eben soviel Richtungen unsrer nächsten Thätigkeit ein.

Erster Abschnitt.

Die Figuration zur Homophonie zurückgewendet.

A. *Einstimmige Sätze.*

Halten wir blos das Aeusserlichste der Figuralstimmen fest, dass sie bewegliche, tonreiche Kantilenen sind und neben den melodischen auch harmonische Elemente, also alle Grundbestandtheile eines Satzes in melodischer Form enthalten: so tritt uns der Gedanke nahe, mit einer einzigen Figuralstimme nicht blos vielerlei Gänge, sondern ganze Sätze darzustellen. Hierüber bedarf es nach dem Th. I, S. 25 u. f., ferner S. 281 und S. 400 u. f.

Gesagten keiner weitern Auseinandersetzung. Wir können uns ohnehin nicht bergen, dass der ganze Versuch etwas Unkünstlerisches an sich hat, nämlich die eigenwillige Beschränkung auf ein unzulängliches, nur durch mehr oder weniger gezwungne Wendungen einigermaassen befriedigendes Mittel. Daher wird man schwerlich auf diesem Wege mehr als blosse Uebung suchen, obwohl in grössern Kompositionen oft ziemlich bedeutende Partien als einstimmige Figuration auftreten können. Die einfache Tonreihe kann einen so flüchtigen, leicht gaukelnden, gefälligen und wiederum einen so reissend heftigen, eigensinnigen Karakter annehmen, dass sie in einer oder der andern Weise bisweilen zur glücklichsten Anknüpfung oder Fortleitung dient. So hat Seb. Bach mehrere seiner Orgelfantasien, z. B. No. 2, 7 und (ein Paar dazwischengeworfene Akkorde abgerechnet) No. 9 der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebnen Sammlung einstimmig (die letzterwähnte zum Theil oktavisch) eingeleitet. Auch das *C*dur-Präludium im wohltemperirten Klavier (Th. I des Lehrbuchs No. 622), sowie die ersten zwei Seiten der chromatischen Fantasie desselben Meisters sind im Wesentlichen für einstimmig zu achten, obgleich in beiden einzelne Noten verlängert sind und dadurch eine scheinbare Zwei- oder Mehrstimmigkeit herbeigeführt ist *).
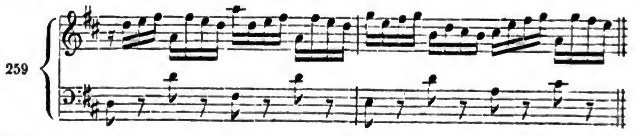
Ergiebiger sind

B. *Zwei- und mehrstimmige Sätze*

dieser Art; man muss sie sofort als fähig anerkennen, freies, unverkümmertes Kunstwerk zu sein, und findet sie besonders als Vorspiele und Studien sehr häufig und in verschiedenster Weise, bald strenger, bald freier durchgeführt.
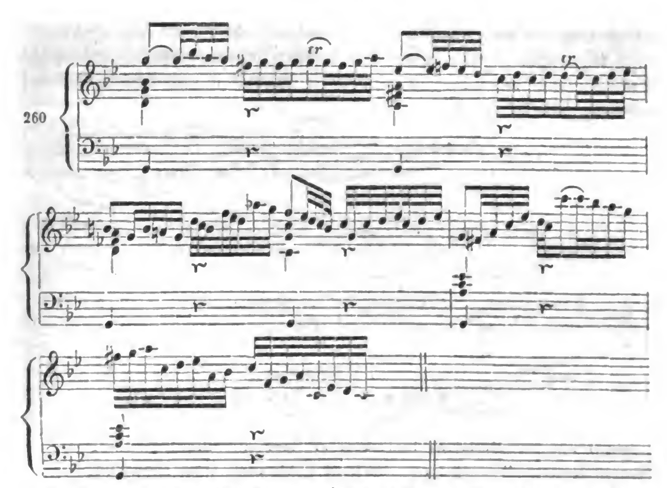
Auch sie können in der Form von Gängen oder nach den Grundrissen der Liedform zu abgeschlossenen Tonstücken oder zum Anfang, oder zu Theilen grösserer Tonstücke verwendet werden. Statt einer besondern Anleitung, deren sie nicht bedürftig scheinen, folgen hier blos einige andeutende Beispiele.

Sehr eng der Einstimmigkeit anschliessend zeigt sich dieses Präludium

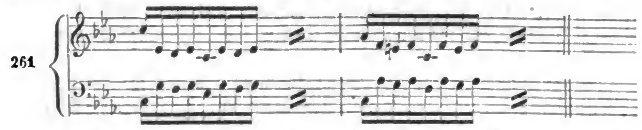


aus dem wohltemperirten Klavier, das sich ganz folgerecht bis an das Ende durchsetzt, oder dieser Anfang einer Orgelfantasie
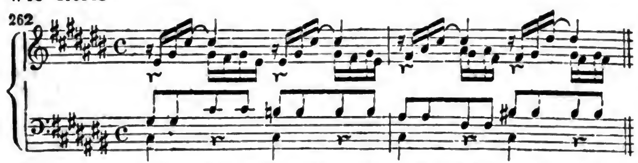
*) Hierzu der Anhang II.



(aus der vorgenannten Sammlung) der sich in dieser selbigen Weise reich und schön hätte bis zu Ende durchführen lassen, wenn Bach nicht noch Grösseres im Sinne getragen. Ein andres Präludium aus dem wohltemperirten Klavier, das dieses Motiv
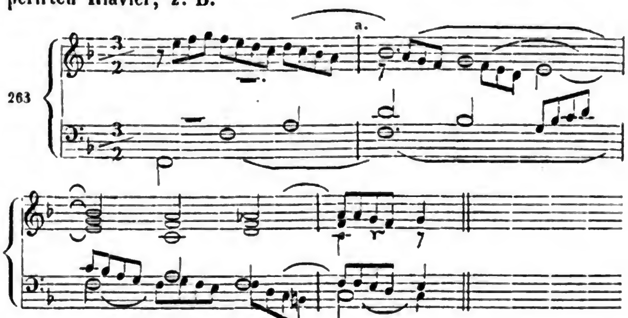


durchführt, bezeichne die unterste Stufe der Zweistimmigkeit, sowie dieses



eben so beharrlich durchgesetzte einen vierstimmigen Figuralsatz vorstellt (die erste und zweite Stimme sind offenbar aus einer entstanden), in dem jede Stimme (wie früher bei No. 223) ihren eignen Gang geht.
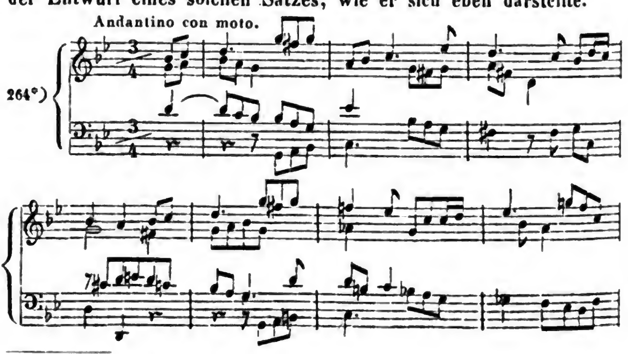
Wenn hier jede Stimme in strengster Konsequenz fortschreitet, auch in den vorhergehenden Beispielen, z. B. No. 262 und 265, wie bei unsern ersten Choralfigurationen das Motiv streng durch-

geführt wird: so erräth man doch schon, dass auch die selbständige Figuration, eben sowohl wie die Choralfiguration, grösserer Freiheit fähig ist. Im nachstehenden Präludium aus dem wohltemperirten Klavier, z. B.
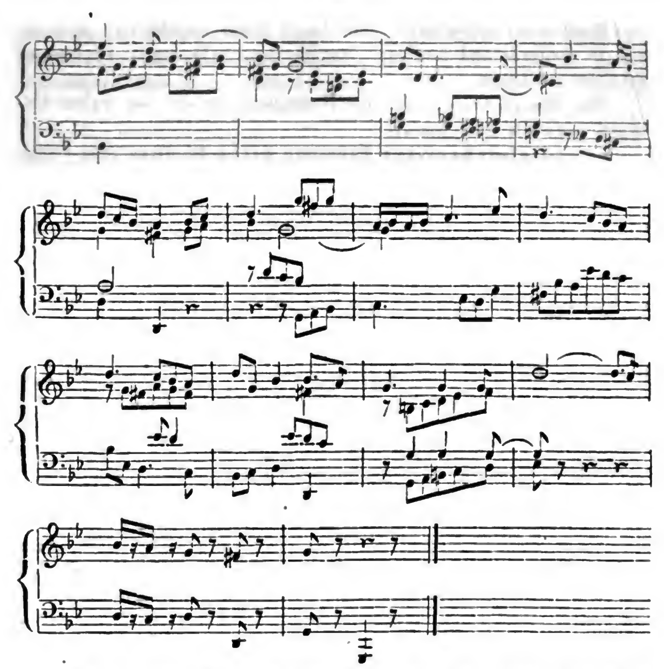


beginnt ein — vielleicht liedmässiger Satz mit einer Reihe gleicher Noten in der Oberstimme. Allein bald wird ihre Gleichförmigkeit dadurch unterbrochen, dass die andern Stimmen das Motiv der ersten (a) aufnehmen und sich so ein Satz bildet, den man fast einen polyphonen zu nennen genöthigt ist, obwohl jede Stimme, sobald sie nicht das Motiv hat, sich sehr untergeordnet verhält. Es ist also (ohne dass wir jetzt nöthig hätten, auf den weitern Gang dieses Satzes zu blicken) hier wieder ein Ineinandergehen der Gränzen zu gewahren.

Und so thun wir nach dieser Richtung hin den letzten Schritt, indem wir ein Lied selbst in polyphoner Weise setzen. Hier ist der Entwurf eines solchen Satzes, wie er sich eben darstellte.



*) Hierzu der Anhang I.



Es ist ohne Weiteres klar, dass wir hier einen förmlichen Liedentwurf vor uns haben und von einer eigentlichen Figuration, von der figurativen Durchführung eines oder einiger Motive nicht die Rede sein kann. Gleichwohl haben sich die untern Stimmen neben und mit der Hauptmelodie so weit entwickelt, dass man sie nicht mehr für blosse Begleitungsstimmen nehmen kann, und dass man wohl erkennen wird, wie sie zugleich mit der Hauptmelodie und in wesentlicher Einheit mit ihr entstanden sind. In dieser Hinsicht kann man also den Satz wiederum einen polyphonen nennen, und ihn mit den in No. 256 und 258 in Parallele stellen, von denen er sich nur dadurch unterscheidet, dass dort ein Cantus firmus gegeben und nur beiläufig verändert wurde, während hier Alles erfunden und in Einem Augenblicke gefasst worden ist.

Man erräth, wie reiche Früchte hier zu erndten sind, wo zwei so elastische Formen, wie das freie Lied und die Figuration sich zu einem Ganzen vereinen. In der That wäre es leicht, eine ganze Reihe von Meisterwerken, namentlich von Seb. Bach, Joseph Haydn

und Beethoven, aufzuführen, die dieser Form angehören, und sie bald in weiterer und reicherer Ausführung, bald enger zusammen gehalten darstellen.

Nur übersehe man nicht die Bedingung, an die das wahre Gelingen geknüpft ist. Sie ist

die gleichzeitige Erfindung aller Stimmen (der Ober- und aller Unterstimmen) wenigstens ihrem wesentlichen Inhalte nach,

wie der Entwurf oben zeigt. Bekanntlich haben wir schon im ersten Buche die Mittel erhalten, eine gegebne Melodie erst mit Akkorden zu versehen, dann die Begleitung immer tonvoller und figurenreicher auszuführen. Dies war damals eine fördernde Uebung; hier aber würden wir damit nicht zu einer lebendigen Komposition, sondern höchstens zu einer Melodie mit gekünstelter — gedrehter Begleitung gelangen, und die Begleitungsstimmen würden die Hauptstimme eher stören und verdunkeln, als unterstützen.

Die Ausführung des Entwurfs kann keine erhebliche Schwierigkeit haben; auch die Untersuchung, wie die Form hier ausgeführt ist und Eins auf das Andre geführt hat, kann jedem Einzelnen überlassen bleiben. Man erkennt leicht, dass im vierten Takt ein Vordersatz schliesst und im achten Takt eigentlich der Schluss des ersten Theils im Paralleltone zu erwarten gewesen wäre, oder doch die Neigung zu diesem Schluss angeregt war. Statt dessen schreiten die Stimmen unaufgehalten weiter und schliessen im zwölften Takte, wenn auch unvollkommen, in der Tonart der Dominante. Man hat also im Grund ein Tonstück von drei Theilen vor sich; der erste Theil schliesst (oder will vielmehr schliessen) im achten, der zweite im zwölften Takt, der dritte Theil wiederholt wenigstens den Anfang des ersten und macht dann seinen eignen Schluss. Nur sind alle drei Theile enger als sonst aneinander geschlossen und räumlich beschränkt, wie es Stimmung und Motiv — und der Raum des Buchs vorschrieben. Das Uebrige versteht sich von selbst.

Soviel von diesen Bildungen, die ihr Entstehen der oberflächlichsten Anschauung der figurativen Schreibart verdanken und sich als mittlere Wesen oder als Mischformen von Figuration und homophonem Satze zu erkennen geben. In dieser Eigenschaft waren sie wohl geeignet, den Uebergang zu der eigentlichen Aufgabe dieses Buches zu bilden, nicht aber einer erschöpfenden Auseinandersetzung und Anleitung bedürftig oder werth, die vielmehr aus dem zweiten Buche des ersten Theils und aus dem vorigen Buche schon ziemlich genügend vorhanden ist, und in den nächsten Abschnitten vervollständigt wird.

Wir fassen nun den zweiten der oben (S. 193) angedeuteten Gesichtspunkte, der uns den nachahmenden Theil in unsern Figu-

rationen zur Hauptsache macht, und kommen hiermit auf die auf Nachahmung gegründeten Formen.

Zuvor Einiges über Nachahmung im Allgemeinen.

Zweiter Abschnitt.

Die Nachahmung.

Eine Stimme ahmt die andre nach, wenn sie den Inhalt derselben mehr oder weniger genau, mehr oder weniger vollständig wiederholt. Dies ist im Allgemeinen der Begriff musikalischer Nachahmung. Es ist uns nicht neu; wir haben schon in der ersten Figuralform (S. 99) wenigstens das kleine Motiv von einer Stimme zur andern übertragen und damit jede Stimme nachahmend beginnen lassen. In No. 215 ist, wenigstens zu Anfang, ein grösserer Satz der anfangenden Stimme von den beiden nachfolgenden nachgeahmt worden; in No. 154 hat sich gleichsam zufällig eine längere Nachahmung zwischen Alt und Tenor ergeben.

Was spricht sich nun in solcher Nachahmung aus?

Vor Allem ein regeres Interesse an dem nachzuahmenden Satze, die Kraft dieses nachzuahmenden Motivs oder Satzes oder Gangs, nicht blos einmal und in einer Stimme, sondern mehrmals und in andern Stimmen sich geltend zu machen. Es ist aber hierin zugleich eine

vorwärts treibende Kraft

enthalten, die uns bei festem Halten an einem ergriffenen Satze zugleich energisch und stimmlebendig fortschreiten lässt. Denn natürlich wird (wie wir schon aus der Charalfiguration wissen) in einem auf Nachahmung gerichteten Satze die erste Stimme bei dem Eintritte der nachahmenden zweiten, und diese bei dem Eintritte der dritten nicht abbrechen (dann hätten wir nicht nachahmende, sondern nur einander ablösende Stimmen, deren jede dasselbe vortrüge, und der Satz bliebe dem Wesen nach einstimmig), sondern mit den neu zutretenden gemeinsam weiter wirken.

Die nächste Folge davon ist, wie wir ebenfalls schon an der Choralfiguration erfahren haben, ein regeres und mannigfacheres Leben in jeder Stimme und im Ganzen; die eine Stimme ergreift den nachzuahmenden Satz, die andre, die ihn zuvor gehabt, schreitet in ihrem Gange weiter, stellt also dem erstern Satz oder Gang einen andern, —

einen Gegensatz

gegenüber, und beide oder alle Stimmen befinden sich in der leben-

digsten Wechsel- und Gegenwirkung. Da aber der nachzuahmende Satz jeder der Stimmen zukömmt, so herrscht wieder bei all dieser Er gtheit — soweit die Nachahmung geht, in den nachahmenden Stimmen eine Einmüthigkeit, und im Ganzen eine Einheit, die bei ähnlichem Reichthum der Homophonie nicht erreichbar, nicht mit gleicher Erregtheit vereinbar sein kann.

So sehen wir also in der früher gleichsam zufällig ergriffnen Form der Nachahmung den Stoff zu neuen Tongebilden. Sie werden polyphoner Natur sein, da wie gesagt jede Stimme bei dem Eintritte der folgenden nachahmenden weiter geht. Ein Theil dieser neuen Tongebilde wird der Figuration angehören, ein andrer unter eignen Benennungen in den folgenden Abtheilungen zur Sprache kommen. Bisweilen werden wir sogar — wenigstens mit einem Theil dieser im Ganzen polyphonen Bildungen wieder zur Homophonie zurückkehren.

Ehe wir jedoch zur Arbeit gehen, ist im raschen Ueberblick zu überlegen, in welcher Weise nachahmende Sätze sich bilden können.
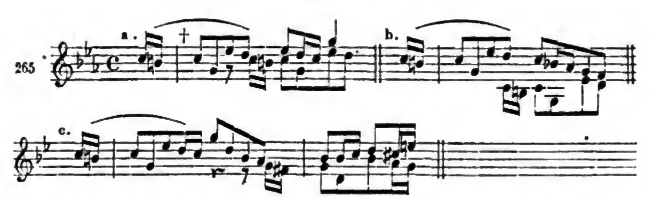
1. *Zahl der Stimmen.*

Die Nachahmung kann unter zwei, drei und mehr Stimmen statt finden; No. 215 war eine dreistimmige, No. 265 und 266 sind zweistimmige Nachahmungen. — Es ist hierbei zu unterscheiden zwischen der Zahl der nachahmenden und der Zahl der überhaupt theilnehmenden Stimmen. Ein Satz kann neben den nachahmenden Stimmen auch noch andre enthalten, die in freier und eigner Weise einhergehn, und den nachahmenden Stimmen blos zur Begleitung dienen. Im siebenten Abschnitte wird dieser Begleitung neben nachahmenden Stimmen weiter gedacht.
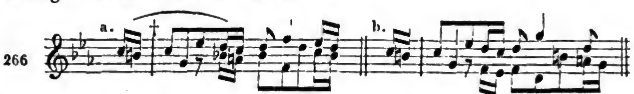
Es wäre auch eine Verbindung zweier oder mehrerer Stimmchöre denkbar, deren jeder unter sich nachahmte; der Alt könnte z. B. dem Diskant nachahmen, während der Tenor einen eignen Satz vortrüge, der wieder vom Bass nachgeahmt würde. Auch diesen Fall wollen wir für jetzt bei Seite stellen, da wir künftig in gelegnerer Weise auf ihn zurückkommen.

2. *Maas der Nachahmung.*

Die Nachahmung kann sich weiter oder weniger weit (über mehr oder weniger Noten oder Takte) erstrecken, sie kann vollkommen genau, oder weniger genau sein. Wird von einem Satz oder einem Theil eines Satzes jeder Schritt und jede Grösse eines Schrittes nachgeahmt, so heisst die Nachahmung eine strenge, wird nur in ungefährer Weise nachgeahmt, so heisst sie eine freie. Hier
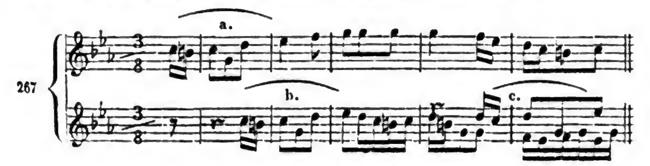


haben wir drei Anfänge strenger Nachahmung vor uns; die beiden Halbtöne ab und auf zu Anfange, die grosse Quarte, die kleine Sexte, kurz der ganze Inhalt des zur Nachahmung bestimmten, mit † bezeichneten Satzes wird von der zweiten Stimme genau wiedergegeben. Freier Nachahmung sind natürlich sehr viele Fälle von jedem Satze möglich; man kann bald mehr, bald weniger Schritte verändern, und die Abweichungen können bald mehr bald weniger bedeutend sein. Hier



sehen wir bei a eine ziemlich genaue Nachahmung des mit † bezeichneten Sätzchens; nur die kleine Sexte ist zur grossen geworden, oder — um den Kunstausdruck zu gebrauchen — durch eine grosse Sexte **beantwortet**, so wie der darauf folgende Halbton durch einen ganzen Ton. Die zweite Nachahmung, b, ist viel freier; die beiden Halbtöne zu Anfang sind in der nachahmenden Stimme Ganztöne geworden, die Quart eine Terz u. s. w.

3. *Stufe der Nachahmung.*

Die nachahmende Stimme kann auf derselben Stufe und in derselben Oktave, das heisst: im Einklange (No. 265, a), oder auf derselben Stufe in einer andern Oktave (z. B. No. 265, b in der tiefern Oktave), oder auf irgend einem höhern oder tiefern Intervall, z. B. auf der untern (unter dem Anfang der vorangehenden Stimme liegenden) Quarte, wie in No. 265, c, oder auf der untern Sekunde, wie in No. 266, a, oder Unterquinte, wie in No. 266, b, auftreten. Ahmt mehr als eine Stimme nach, so kann die eine auf dieser, die andre auf einer andern Stufe einsetzen. Hier z. B.



sehen wir einen dreistimmigen Satz, in dem die zweite Stimme den Anfang der ersten (a) bei b auf derselben Stufe streng, die dritte Stimme aber bei c auf der obern Sekunde frei nachahmt; aus der Quarte ist eine Quinte, aus der Quinte eine Sexte geworden.
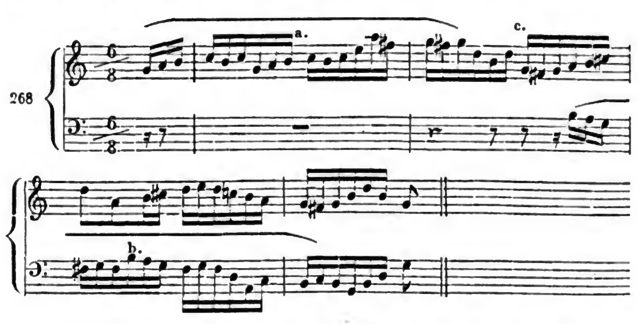
Hiernach unterscheidet man

die Nachahmung im Einklang,
die Nachahmung in der Ober- oder Unter-Oktave,
die Nachahmung in der obern oder untern, grossen oder kleinen Sekunde,

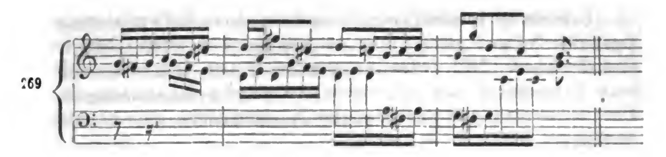
Terz, Quarte, Quinte u. s. w., endlich die gemischte Nachahmung, in der die nachahmenden Stimmen (wie in No. 267) in verschiednen Intervallen eintreten. Es kann Niemandem schwer fallen, sich für alle diese genannten und ungenannten Fälle Beispiele zu verfassen; wir dürfen ihnen daher hier keinen grössern Raum gewähren.

4. *Form der Nachahmung.*

Die Nachahmung kann die Richtung der vorangehenden Stimme befolgen, oder den Satz in verkehrter Richtung — nach dem Kunstausdruck: in der Verkehrung (Th. I, S. 34) wiedergeben. Das Erstere ist in allen vorstehenden Sätzen der Fall, das Letztere sehen wir an einem flüchtigen Beispiele hier.



Der Satz a der ersten Stimme wird von der zweiten bei b auf der kleinen Untersexte nachgeahmt, und zwar streng, jeder Schritt in gleicher Grösse, — aber verkehrt, jeder Schritt, der in der Oberstimme hinaufging, wird in der nachahmenden Unterstimme abwärts gethan, und jeder hinabgehende aufwärts. Natürlich kann auch die verkehrte Nachahmung frei, und zwar mehr oder weniger frei ausgeführt werden; wir hätten z. B. den obigen Satz von c aus in der Verkehrung und vom Einklang ausgehend so



nachahmen können, wobei mancherlei kleine Abweichungen statt gefunden.

Man hat sich in früherer Zeit noch mit mancherlei Arten der Nachahmung vergnügt und zum Besten gehabt, von denen wir einen Theil am rechten Orte betrachten, den andern Theil aber als unkünstlerische Spielereien übergehen. Zu erstern ist die Nachahmung in der Vergrösserung und Verkleinerung zu rechnen, die wir in der Fugenlehre schätzen lernen werden, zu letztern die krebsgängige Nachahmung, die den Satz rückwärts (von der letzten zur ersten Note) wiederholt, das heisst: etwas ganz Andres in gezwungner Weise daraus macht, — und vieles Andre, das der Liebhaber solcher Spielereien in Marpurg's Fugenlehre (der selbst ihrer spottet) und bei den ältern Kontrapunktisten kennen lernen kann. Wer seinen Geist dem Wesen der Kunst und ihrem ernstlichen Studium zuwendet, findet weder Zeit für dergleichen müssige Spiele oder geschäftigen Müssiggang, noch Lust und Geschmack an der unkünstlerischen Anwendung von Kunstmitteln; daher sie auch hier ohne Weiteres von der Hand gewiesen sein sollen. — Nicht einmal zur Uebung sind dergleichen Arbeiten empfehlenswerth; denn es gehört nur Notenschreibergeschick dazu, einen Satz von hinten nach vorn abzuschreiben, und der Gewinn ist im besten Fall ein — zufällig erträglicher, vielleicht aber auch übler neuer Satz, wofern wir nicht gar schon den Anfangssatz künstlich so zugedreht haben, dass er auch krebsgängig so gut wie vorher bestehen kann.

Wir kennen nun die verschiednen Arten der Nachahmung, deren wir bedürfen. Es muss jedem klar sein, dass sie alle, wenn wir allenfalls die strenge Nachahmung einstweilen ausnehmen, keine weitere Schwierigkeit bieten. Wer uns bis hierher gefolgt ist, wird leicht einen Satz, wie die vorstehenden, erfinden, leicht den Punkt treffen, wo nach der tonischen und rhythmischen Ordnung eine Nachahmung — und die Stufe, auf der sie eintreten kann (gewöhnlich kann auf mehr als einem Punkt und auf mehr als einer Stufe nachgeahmt werden) und eben so leicht die vorangehende Stimme neben der neueingetretenen fortführen. Einige wenige Versuche in jeder Art freier Nachahmung werden hiervon überzeugen und den Erfolg der auf Nachahmung gegründeten Arbeiten sichern.

Ueberhaupt bemerkt man, dass diese ganze Entwickelung nichts eigentlich Neues giebt, sondern nur das zum Theil schon im ersten Buche (S. 33), besonders aber im dritten Dagewesene in nähere Betrachtung und erweiterte, wichtigere Anwendung bringt. Und so werden wir uns auch im Nachfolgenden sehr kurz fassen dürfen.

Fragen wir zu diesem Zwecke noch nach dem Sinn der verschiedenen Arten der Nachahmung, so ergiebt sich zunächst Folgendes.

Die strengere Nachahmung spricht ein festeres und getreueres Halten am nachzuahmenden Satze, die freiere ein mehr losgebundnes, freier hinschreitendes Wesen aus. Die Nachahmung im Einklang und der Oktave sind die einfachsten, anschliessendsten und klarsten in der Wiedergebung des Satzes, die auf fremdern Stufen lassen denselben minder deutlich wieder hervortreten, obwohl sie an dem Orte, wo sie sich melden, oft bequemer und natürlicher eingeführt werden können. Wir wollen auf alle Arten der Nachahmung gefasst, zu allen bereit sein, um stets die dem Ort und Sinn nach angemessenste leicht zu ergreifen.

Andres werde an Ort und Stelle, wo es sich darbietet, besprochen. Nur Eines ist noch im Allgemeinen vorauszusagen. Je näher die nachahmende Stimme der vorangegangenen folgt, desto eifervoller erscheint sie; es hat ihr gleichsam nicht länger Ruhe gelassen, sie hat sich hastig anschliessen müssen. Wir werden zu dieser allgemeinen Bemerkung mannigfache Belege finden (No. 273 und 275 z. B.) und mehr als eine Anwendung davon machen.

Dritter Abschnitt.

Die freie Nachahmung zur Kunstform werdend.

Oben erschien uns (S. 199) die Nachahmung als der Trieb einer oder mehrerer Stimmen, sich einer vorangegangnen Stimme einmüthig anzuschliessen. Die unmittelbare Folge davon ist natürlich, dass der begonnene Satz weiter fortgetrieben wird. Es können auf diese Weise nachahmende Gänge von zwei oder mehr Stimmen entstehen, z. B. hier

270
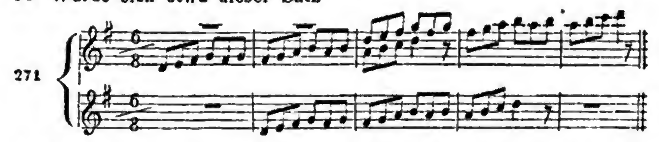


ein dreistimmiger, dessen dritte Stimme in der höhern Oktave einsetzt. Es kann aber auch aus einer Nachahmung ein Satz, ein

geschlossnes Tonstück gebildet werden; und das Letztere ist nunmehr unsre eigentliche Aufgabe.

Was ist dabei, nächst dem nachahmenden Theile des Tonstücks vor Allem nothwendig?

Nothwendig — oder wenigstens mit höchst seltnen Ausnahmen zweckgemäss ist, dass wir mit unserm Satz über die eigentliche Nachahmung hinausgehen, dass wir nach vollbrachter Nachahmung noch irgend etwas den Satz Abrundendes und Schliessendes folgen lassen. Der Grund ist leicht einzusehen. Da die nachahmenden Stimmen später als die vorangegangnen eintreten, so müssen sie, wenn sie den ganzen Inhalt der vorangegangnen wiedergeben, nothwendig auch später fertig werden, oder umgekehrt: die früher eingetretenen Stimmen müssen auch früher schliessen. Folglich würden wir gegen das Ende hin immer weniger Stimmen haben und zuletzt nur mit einer einzigen schliessen. Wäre z. B. der Inhalt der ersten Takte von No. 270 nachzuahmen ohne weitere Zugabe, so würde sich etwa dieser Satz



ergeben, dessen Stimmen allmählig wieder versickerten und in solcher Weise niemals einen vollkräftigen Abschluss bilden könnten. Nur in besondern und seltnen Fällen könnte uns eine solche Gestaltung als die rechte befriedigen.

Aber was soll nun nach vollendeter Nachahmung folgen? — Das Nächste, woran wir denken können, ist polyphoner Satz, da wir schon in ihm begriffen sind; wir werden also unsre Stimmen figurativ weiter führen bis zum Schluss, oder noch ein- und mehrmals auf Nachahmungen zurückkommen und endlich figurativ oder auch in homophoner Weise schliessen. Zu dem Allen sind wir schon im vorigen Buch in Stand gesetzt.

Soviel über den Inhalt unsrer neu zu erwartenden Tonstücke. Welches wird nun ihre Form sein? Keine andre, als die Liedform oder auch die Präludienform; — wir kennen noch keine andre. An die erstere wenden wir uns zuerst und vornehmlich, da ihre bestimmtere Abrundung uns einen festen Anhalt giebt. Aus diesem Grunde werden wir auch die zweitheilige Liedform jeder andern vorziehen, bis sie uns von selbst in die dreitheilige überführt.
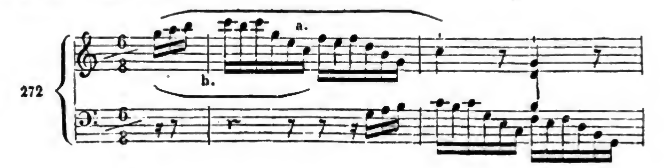
Allein wir müssen schon voraussehen, dass an eine scharfe Ausprägung dieser Form, wie die erste Abtheilung des vorigen
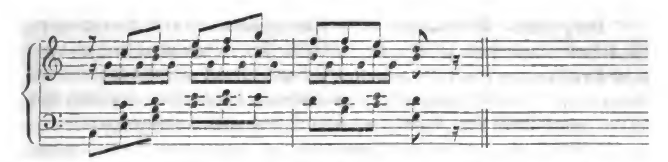
Buchs sie gelehrt hat, hier nicht mehr zu denken ist. Die polyphonen Sätze widerstreben (wie schon No. 264) jenen bestimmten Abschnitten, die in homophonen Sätzen die Theile, Abschnitte und Glieder so deutlich auseinander halten, weil es ihre Natur ist, dass sich nicht eine Stimme der andern unterordnet, sondern jede in ihrer eignen Weise weiter strebt.

Die freien Figuralsätze werden also, wie die Choralfigurationen, die Neigung haben, ununterbrochen zu Ende zu gehen, entweder zum letzten Schluss, oder zu einem Schlusse des ersten Theils, nach welchem eine zweite Figuralarbeit als zweiter Theil anhebt. Dies ist wenigstens die regelmässige Gestalt dieser Sätze, denn sie folgt zunächst aus ihrer Natur; und wenn man bisweilen von ihr abgeht, ausnahmsweise einzelne Abschnitte aus dem ganzen Gewebe loslöset, so ist dies eine Abweichung, die ihren Grund nur im besondern Inhalt des Tonstücks oder in einer besondern Absicht des Komponisten haben kann.
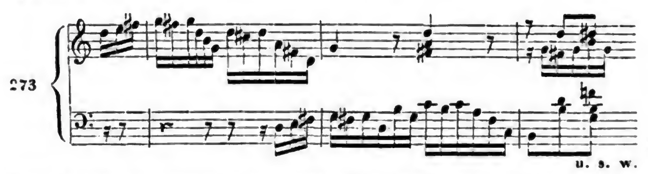
In einem oder dem andern Fall ist aber doch die Liedform vorhanden; sie tritt nur nicht so klar und bestimmt hervor, wie durch homophone Abschnitte, sondern macht sich gleichsam ins Geheim, verhüllt von den fortstrebenden Stimmen, fühlbar durch gleichmässige oder ebenmässige Modulationsschritte und, besonders zu Anfang, durch den geordnetern Eintritt der nachahmenden Stimmen. Da wir hier nicht mehr durch Rücksichten auf einen Cantus firmus bestimmt und gebunden sind, so werden wir um so ernstlicher und leichter auf dieses Ebenmaass zu halten haben und es nicht ohne bestimmten Grund aufgeben. Anfangs besonders ist es rathsam, nach Gleichmässigkeit zu streben und sich unregelmässiger Bildungen zu enthalten, weil wir uns den Formen nähern, wo ein nicht schon gefestigtes rhythmisches Gefühl aus Mangel an äusserm Anhalt noch leichter irren und sich von allem Ebenmaass entfernen könnte.

Die eigentlichen Figuralformen, die sich auf freie Nachahmung gründen, sind dem folgenden Abschnitte vorbehalten. Zuvor sei bemerkt, dass schon ein blosser Nachahmungssatz, wär' er auch nicht gehaltreicher als der in No. 270 mitgetheilte, sich ohne Weiteres als Theil und zwar Haupttheil eines Tonstückes geltend machen kann. Hier z. B.
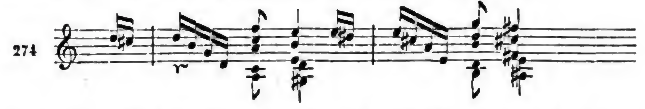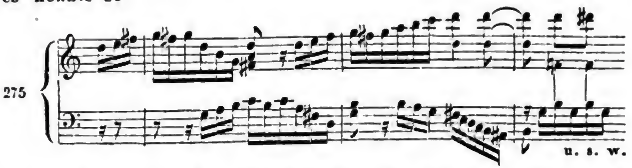




sehen wir zwei Stimmen in Nachahmung begriffen, aber bald in homophonen Satz übergehen und in dieser Weise einen Vordersatz oder Abschnitt zu einem periodischen Tonstücke bilden. Man muss den Satz a, und dass er nachgeahmt wird, als den Hauptgedanken des Ganzen erkennen; der Nachsatz wird ihn also wahrscheinlich wiederbringen, — z. B. so:



und wieder homophon den ersten Theil schliessen. Nun ist der Hauptgedanke befestigt, und der zweite Theil könnte sich wenigstens der Nachahmung entbinden und das Hauptmotiv so,



oder in irgend andrer Weise weiter benutzen, würde aber gern zum Schlusse die polyphone und nachahmende Weise aus No. 272 getreu oder verändert wiederbringen, um mit dem Hauptgedanken zu schliessen. Oder — wenn die ungeachtet einzelner Abweichungen im Ganzen genaue, die lange Einstimmigkeit von No. 272 wiederbringende Fortführung in No. 273 nicht gedrängt genug auftritt: es könnte so —



oder in ähnlicher Weise blos mit dem Kern des Nachahmungssatzes (b in No. 272) weiter gegangen werden.

Dergleichen Mischungen von Nachahmungs- und homophonen Liedabschnitten sind viele möglich. Sie bedürfen aber keiner weitern Erläuterung; man versuche sie und trachte nur dabei nach ebenmässiger Anordnung der verschiednen Elemente, wie sie aus den Grundsätzen über Liedkomposition von selbst sich ergiebt.

Vierter Abschnitt.

Die Ausführung der freien Nachahmungsformen.

Wir kennen schon alle in ihnen wirkenden Elemente und Bedingungen und können sofort zur Anwendung schreiten.

Was ein solches Tonstück hervortreibt, ist das (voraussetzliche) Interesse an dem Satze, der nachgeahmt wird; sonst hätten wir ihn ja gar nicht ergriffen oder doch nicht gleich wieder zum Inhalt der folgenden Stimme gemacht. Betrachten wir nun die bisher zur Nachahmung gekommenen Sätze, z. B. den aus No. 268 oder 272: so finden wir sie (selbst den in No. 269 und 270 behandelten) durchaus bedeutender, als die früher behandelten Motive, — schon weil sie ausgedehnter sind und mehrere Motive enthalten oder auch schon eins, wie No. 272, wiederholen. Auf der andern Seite finden wir aber nicht, dass sie abgeschlossne, für sich allein bestehende und geltungsfähige Sätze (im rechten Sinn des Worts), oder gar Perioden geworden wären.

Sollte eine zur Nachahmung bestimmte Melodie nicht auch Satz- oder Periodenform und Abschliessung annehmen können? — Ohne Zweifel. Wir sind aber genöthigt, diese Fälle einer besondern Erwägung in den folgenden Abtheilungen vorzubehalten.

Nun stellt sich unsre Aufgabe schärfer abgegränzt dar. Der Kern unsrer Sätze wird also eine nicht satzförmige oder periodische, doch aber zu einer gewissen Fülle und Ausführung gediehene Melodie sein. Wir können sie eine

gangartige Melodie

nennen, wenn wir nur dabei bedenken, dass unter Gängen auch Ketten von Sätzen begriffen sind, sofern sie die periodische Form nicht angenommen haben. Ein solcher

gangartiger Satz

tritt nach der Natur aller Gänge nicht als ein fest abgeschlossnes Wesen vor uns, macht also gar nicht den Anspruch,

gänzlich und streng,

in allen seinen Bestandtheilen und jedem seiner Schritte festgehalten, nachgeahmt zu werden. Es interessirt uns vielmehr nur

sein Benehmen im Ganzen

und das Wichtigste seines Inhalts, oder was wir eben an ihm als das Wichtigste herausheben, — also bisweilen das Eine, bisweilen ein Andres, bald ein grösserer, bald kleinerer Theil.
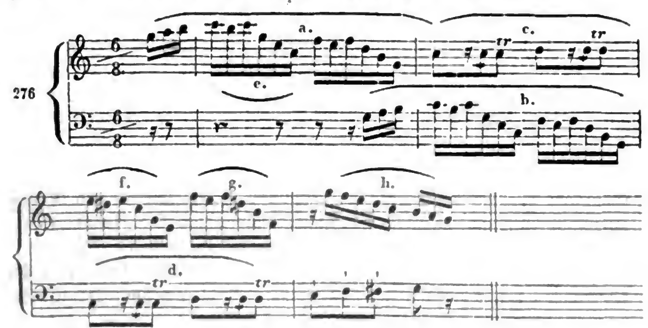
Daher eben haben wir Ursach und Recht, uns der freien Nachahmung, — und sogar der allerfreiesten nur an das Vorbild erinnernden (wie in No. 273) zu bedienen, jede Art von Nachahmung (S. 204), wie sie uns eben zweckmässig scheint, zu gebrauchen, nur einen kleinern Theil (No. 275) nachzuahmen, die strenge oder vollständigere Nachahmung aber nur nach unserm jedesmaligen Gutbefinden anzuwenden.

Dieser Kernsatz nun, den wir oben karakterisirt haben, ruft zuerst seine Nachahmung in einer zweiten oder mehrern folgenden Stimmen hervor und es knüpft sich so ein polyphones Gewebe bald nachahmender, bald freier Stimmen an, das sich der Liedesform anschmiegt.

Wir beginnen die wenigen erfoderlichen Versuche bei der geringsten Stimmzahl mit der

zweistimmigen Nachahmung.

In No. 272 haben wir unter a den Kern eines Nachahmungssatzes. Wir haben ihn nur dort nicht in polyphoner Weise ausgebildet, sondern der zweiten Stimme gegenüber die erste Stimme mit willkührlicher Begleitung fortfahren lassen. Jetzt soll in polyphoner Weise und zweistimmig fortgegangen werden.



Es hat sich wieder ein liedförmiger, im vierten Takt vollständig abgesetzter Vordersatz gebildet; der Fortschritt gegen die frühern Versuche besteht nur in der Beibehaltung der polyphonen zweistimmigen Abfassung.

Statt der blossen Begleitung in No. 272 sehen wir im zweiten Takt, indem der Anknüpfungssatz a von der zweiten Stimme

unter b (streng) nachgeahmt wird, die erste Stimme in melodischer Form weiter gehen, gegen den Satz b mit einem eignen Satze c, der zu b den Gegensatz bildet, auftreten. Dieser Gegensatz (c) wird von der zweiten Stimme unter d wieder (streng) nachgeahmt. Da c dem ersten Nachahmungssatze (b) gegenübertrat, so lag es der ersten Stimme nahe, gegen d wieder mit dem ersten Satz (a) aufzutreten. Es geschieht dies aber nach Anleitung der Melodie (d) und Modulation in freier Weise; — oder, wenn man will: nicht der Satz a oder b wird nachgeahmt, sondern das Motiv e zweimal, bei f und g in freier Weise. Dann schliesst der Vordersatz polyphon, aber ohne weitere Nachahmung.

Die Modulation giebt folgende Ordnung.
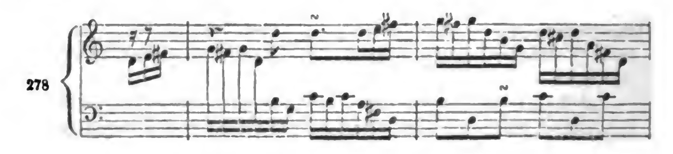
277 
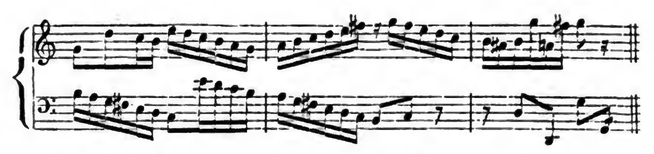
Wir haben sie, deutlicherer Anschauung wegen, auf die ursprüngliche dreitheilige Taktordnung zurückgeführt; und nun sieht man folgende rhythmische Ordnung: —

2 , 2, — 4 Takte, oder
2 und 2 Takte

klar hervortreten. Der Inhalt und seine Anordnung bestärken diese Ebenmässigkeit, indem sie ihr entsprechen. Die ersten zwei Takte (nach der Eintheilung von No. 281) gehören der ersten Stimme, den folgenden Abschnitt von zwei Takten nimmt ein und bezeichnet der Eintritt der zweiten, nachahmenden Stimme. Die letzten vier Takte werden durch das lebendigere Hervortreten der ersten Stimme vom Vorherigen unterschieden; und in ihr gehören wieder die ersten zwei Takte der Nachahmung, die letzten unterscheidbar dem Schluss an.

Wie sollen wir fortfahren? Da der Vordersatz für sich abgeschlossen hat, so bleibt freilich nichts übrig, als, wieder von Neuem anzuknüpfen, und dazu liegt nichts näher, als der Hauptsatz (a) des Vordersatzes. Diesmal beginne die zweite Stimme, da sie ja im polyphonen Satze gleiches Recht mit der ersten hat, und das Ganze dadurch (wie schon S. 113 bemerkt) den Schein der Einförmigkeit vermeidet.

278 

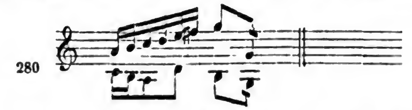


Aber die erste kann nach der im Vordersatz eingetretnen grössern Regsamkeit nicht warten, sie drängt sich früher heran, und auch die zweite entgegnet auf die Nachahmung im zweiten Takt in heftigerer Weise. Auch der Schluss bildet sich regsamer; er fasst das Motiv b aus No. 276 und ahmt es willkührlich nach.

Die Konstruktion, wieder in der ursprünglichen Taktordnung dargestellt, ist hier folgende.

279 
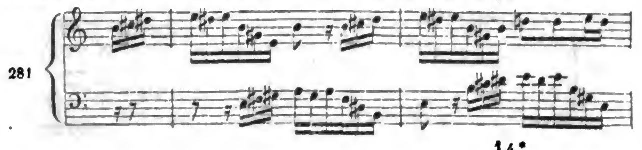
Wieder machen sich zuerst zwei Abschnitte von zwei und zwei Takten fühlbar; ihnen antworten aber nicht zweimal zwei Takte oder ein Abschnitt von vier, sondern ein grösserer Abschnitt von sechs Takten, oder — wenn man will — von vier und zwei Takten. Hätten wir das Gleichmaass genauer beobachten wollen, so müsste mit dem vierten Takte von No. 278 vielleicht so

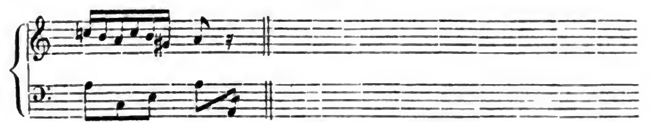
280 

geschlossen werden. Offenbar hat uns der Lauf der Stimmen weiter gelockt; wir haben aber schon in der einfachen Liedform dergleichen Verlängerungen kennen gelernt, und werden sie hier bei der ununterbrochnen Geschäftigkeit der Stimmen noch weniger übel empfinden.

Wie soll nun der zweite Theil gebildet werden?
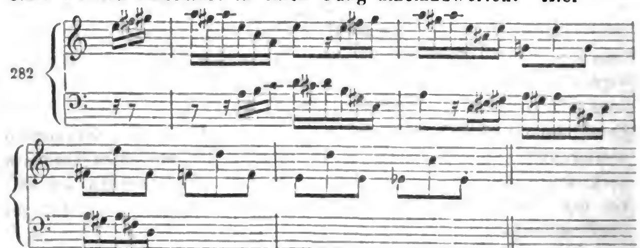
Das Nächstliegende wäre, wieder mit dem Hauptsatz und seiner Nachahmung im vorigen Ton (*G*dur) oder einem andern sich eben darbietenden anzuknüpfen. Da man annehmen muss, dass der erste Theil die Bewegung gesteigert hat, so wird die nachahmende Stimme sich früher vordrängen. Man könnte so beginnen.

281 
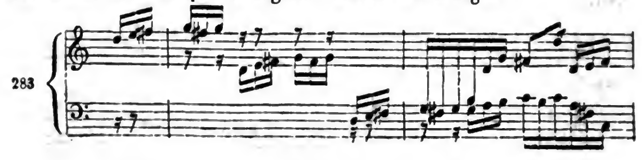


Hier hat sich in engerer Nachahmung ein vollkommen abgeschlossner Abschnitt von drei Takten (oder nach der obigen Darstellungsweise von No. 272 von sechs Takten, oder von drei Gliedern von je zwei Takten) gebildet. Wollen wir vollkommen ebenmässig fortschreiten, so muss nun vor Allem ein zweiter gleicher Abschnitt folgen; dann können andre oder ein Gang gebildet werden, womit man nach der Dominante des Haupttons und zum Schlusse wahrscheinlich auf den Hauptsatz (aus No. 276) zurückkäme, der jedoch, wie sich von selbst versteht, auf einen Schluss im Hauptton hinzulenken, vielleicht auch ausserdem nach den Antrieben erregterer Stimmung u. s. w. umzubilden, vielleicht durch Anhänge befriedigender zu Ende zu führen wäre.
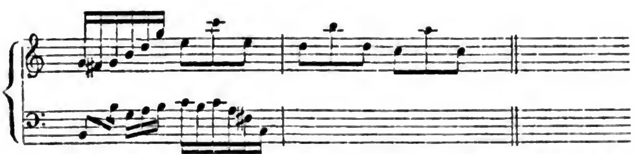
Die Folge eines gleichen Abschnittes nach No. 272 wäre die ebenmässigste, keineswegs aber die einzig zulässige Weise, fortzufahren. Vielmehr steht bei dem bewegsamern Karakter dieser Bildungen frei, diese pünktlichere Ebenmässigkeit aufzugeben und sich, bei der Hast des ganzen Satzes, sogleich aus dem zweiten Abschnitt ohne weitern Abschluss in einen Gang hineinzuwerfen. Hier
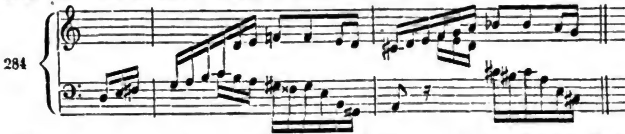


ist ein solcher Fortgang in der Anlage. Die Nachahmung hört mit dem zweiten Takt auf, nachdem der weiterführende Gang schon angeknüpft worden.

Oder — wir kehren auf No. 281 zurück — tragen wir etwa Bedenken, den Hauptsatz sogleich wieder zu bringen?
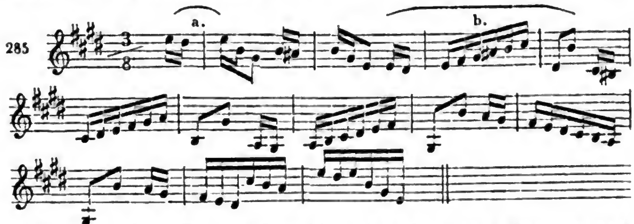




Hier spricht der Anfang selbst schon Unentschlossenheit aus. Man sucht erst den rechten Anfang, und dadurch bereitet man ihn vor; es ist freilich nichts Näheres gefunden worden, als eben der frühere Satz, nur in freierer Weise, — auch die alten Glieder lassen sich fühlen. Man hätte an das Motiv b aus No. 276 denken und vom zweiten Takt in No. 283 so



oder in wie viel! andern Weisen anfangen und fortschreiten können. Je weiter wir kommen, desto weniger ist an Erschöpfung der offnen Wege und Mittel zu denken. Hoffentlich genügen die obigen Fingerzeige, bis der sechste Abschnitt uns zu erweiterten Konstruktionen anleitet.

Ausgedehntere Sätze.
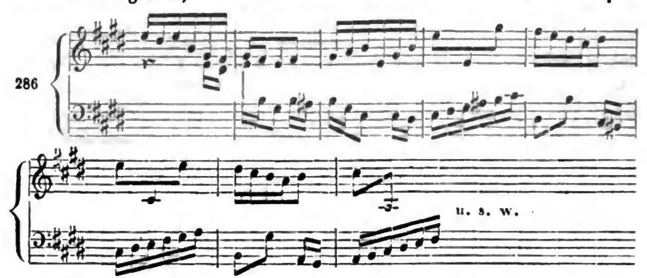
Unser diesmaliger Stoff (No. 276, a) war bedeutend gegen die frühern Figuralmotive, wenn gleich noch ziemlich eng begränzt. Allein nach denselben Gesetzen würde sich auch der weiteste Satz bilden und behandeln lassen. Hier —



sehen wir einen weit ausgedehntern gangartigen Satz vor uns, eine Satzkette, von der wir noch nicht einmal sicher voraussehen, ob sie im nächsten dreizehnten Takt auch nur einen Halbschluss machen wird; gebildet ist sie durch die einmalige Wiederholung des Motivs a, durch die zweimalige Wiederholung des Motivs b und das aus letzterer sich Ergebende. Sei auch die Länge vielleicht übertrieben und darum die Behandlung weniger bequem
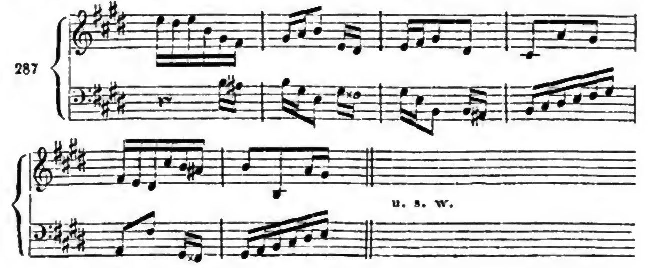
und erfreulich: doch muss die Durchführung möglich, ja in glücklicher Stunde könnte sie interessant werden.

Wollte man sich mit diesem Satze beladen, oder einen ähnlichen wählen, so käm' es vor allen Dingen auf die Fortführung der ersten Stimme während der Nachahmung der zweiten an. Sie müsste sich nicht nur lebendig, sondern auch (wie wir schon S. 209 schwach versucht) als ein hinlänglich unterschiedner und karaktervoller Gegensatz zur andern Stimme gestalten, um durch ihren Widerspruch lebhafte Wechsel- und Gegenwirkung beider Stimmen und ein regeres Interesse des Ganzen zu wecken. Wir setzen nur einen Anfang her, der am zwölften Takte von No. 285 anknüpft,
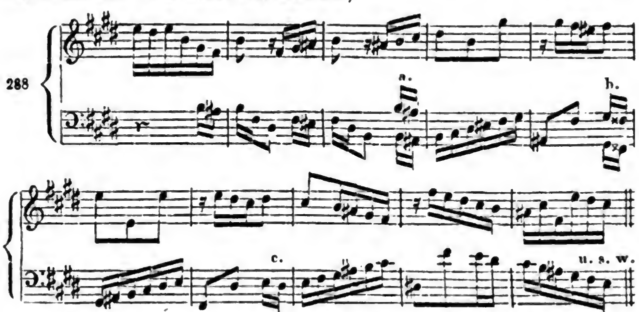


und dessen Fortgang man leicht finden wird. Man sieht, dass sich der Gegensatz hier der zweiten Stimme oder dem Hauptsatze zu Anfang eng anschmiegt, dann sich durch abweichende Richtung, und alsbald auch durch den Rhythmus, durch die Gegenstellung langsamerer gegen schnelle Noten, unterscheidet und eine eigne Melodie bildet, die gleichwohl aus Elementen des Hauptsatzes ersteht.

Bei so weit aussehenden Sätzen ist es aber selten rathsam, die Nachahmung in der Oktave zu unternehmen, weil die buchstäbliche Wiederholung leicht gar zu eintönig (S. 144) wirkt. Besser als oben in No. 286 hätten wir daher, wenn auch in derselben Harmonie, doch auf einem andern Intervall,



oder noch besser gleich in einer andern Tonart eingesetzt; und da wäre die der Dominante die nächste,



wenn auch keineswegs die einzig zulässige gewesen.

Man sieht aber voraus, dass selbst bei glücklicher Erfindung des Haupt- und Gegensatzes eine zu grosse Ausdehnung des erstern leicht zu einer ungünstigen Länge des Ganzen führen kann. Daher ist besonders den Anfängern in dieser Form Beschränkung im Hauptsatz oder in der Durchführung sehr zu rathen. Auch die zweitheilige Form würde bei der Behandlung eines sehr langen Hauptsatzes (wie der zuletzt behandelte) nicht so günstig sein, als die Beschränkung auf eine einzige periodische oder periodenähnliche Masse, da zwei Theile schon grössere Ausdehnung, mehrmalige und mannigfache Benutzung des Hauptsatzes erfodern.

Ist es endlich doch nothwendig oder beschlossen, sich auf einen so weiten Hauptsatz einzulassen: so vermeide man wenigstens dessen öftere vollständige Durchführung durch beide Stimmen und die Zuziehung neuen fremden Stoffes, der die Masse des zu Bewältigenden noch vergrössert.

In solchen Fällen genügt es nach der ersten Durchführung, dass der vollständige Hauptsatz etwa zum Schluss in einer oder beiden Stimmen (natürlich in irgend einer abweichenden Weise) wiederkehrt, und im Uebrigen mit Theilen desselben gearbeitet wird. Dann treten die beiden Partien, in denen der vollständige Hauptsatz wirkt, als Hauptpartien auf, und die Ausführung des Einzelnen als Zwischenmasse; es kehrt noch einmal, nur in neuer Weise, die dreitheilige Form, oder auch die Urgestalt aller Tonformen:

Tonika,	Tonleiter,	Tonika,
Ruhe,	Gang,	Ruhe,
Erster Theil,	zweiter Theil	erster als dritter Theil,
Hauptsatz,	Satzreihe,	Hauptsatz,

wieder, — wie man denn inne werden muss, dass alle Formen

ewig jene Grundformen und Grundbegriffe, nur in höherer und erweiterter Gestalt, wiederholen, von denen wir zu Anfang des ersten Theils (S. 23) ausgegangen sind; so dass

Ein Bildungsgesetz

durch die ganze Formenlehre geht, und die scharfe Auffassung desselben in den ersten, einfachsten Gestalten uns jeden konsequenten Fortschritt, das konsequente Fortschreiten uns die Aneignung jeder, auch der entlegensten und zusammengesetztesten Form sichert, wie wir Anfangs (Th. 1, S. 8) verheissen haben.

Fünfter Abschnitt.

Drei- und mehrstimmige Nachahmungssätze.

Das eigentliche Wesen aller auf freie Nachahmung gegründeten Formen haben wir im vorigen Abschnitte, wenn auch in engerer Ausführung kennen gelernt. Es wurde dabei klar, dass der innere Trieb zu einer solchen das Interesse an einem Hauptsatze sei, der durch sein Wesen im Allgemeinen anzieht, und so die zweite Stimme zur Nachahmung reizt. Wir sagen: durch sein Wesen im Allgemeinen. Denn hätte sich der Hauptsatz als ein abgeschlossner Gedanke dargestellt, der mit jedem seiner Züge und Bestandtheile unsern Antheil gefesselt und zur Wiederholung vermocht hätte: so würde er Satz- oder Periodenform angenommen und genaue Wiederholung, das heisst strenge Nachahmung gefodert haben. Auf diese Fälle wollen wir uns aber für jetzt (S. 208) noch nicht einlassen.
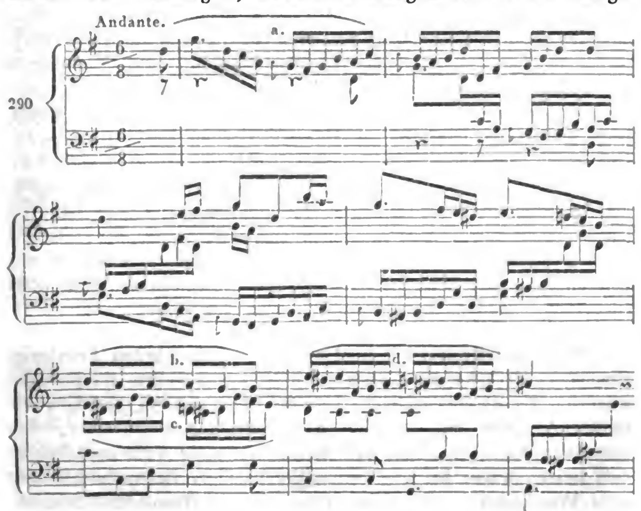
Es folgt hieraus, dass in der That die ganze Form zweistimmiger Nachahmung in dieser Hinsicht zu einem leichtern und flüchtigern Karakter geneigt ist; schon die Minderstimmigkeit begünstigt, wie wir aus Th. I, S. 337 wissen, diese Neigung eher, als Mehr- oder gar Vielstimmigkeit, und es lag also wirklich im Wesen der Kunstform selbst, wenn unsre bisherigen Beispiele insgesammt einen leichtern, flüchtigern Karakter annahmen. Nun wird allerdings dieser Karakter schon durch das lebendige Zusammen- und Gegeneinanderwirken zweier selbständiger Stimmen, durch den Grundkarakter aller Polyphonie (S. 143) wieder eine innere Haltung und Kräftigung annehmen, die den homophonen Bildungen im Allgemeinen nicht eigen sein kann; und wir wollen uns im Voraus bescheiden, dass mit jenem einen Zuge das Karakterbild einer so vielgestaltigen Kunstform nicht einmal umrissen, vielweniger ausgeführt sein kann, — wozu vielmehr die folgenden Abschnitte und
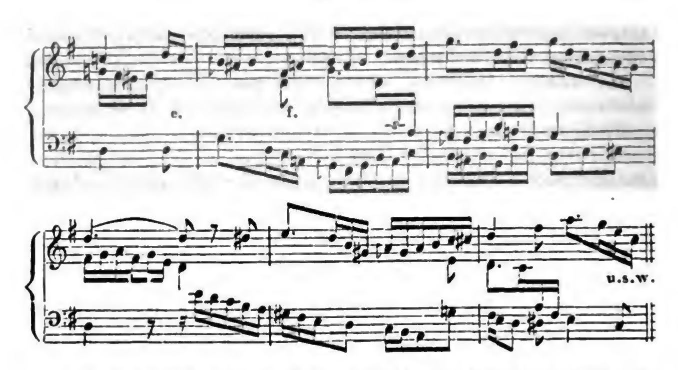
Abtheilungen beizutragen haben werden. Für jetzt, und namentlich für zweistimmige Nachahmung dürfen wir bei dieser Karakterisirung stehen bleiben. Denn wir können leicht sehen, dass zweistimmige Nachahmung von schwererm Karakter und langsamerer Bewegung, z. B. dieses Satzes:



sich entweder zu langsam entfalten und für den ernstern Inhalt zu wenig Tonfülle haben, oder zur Ausführung der Harmonie auf zuviel Stimmwindungen, harmonische Beitöne u. s. w. geführt werden, oder endlich eine vollstimmigere oder für sich ausgeführte Begleitung nöthig haben würde. Im siebenten Abschnitte werden wir dies deutlicher erkennen.

Gehn wir nun zu mehrstimmigen Nachahmungssätzen über, so liegt es schon im Karakter der Mehrstimmigkeit, dass auch bei gleich angemessner Behandlung und gleichem Streben doch nicht mehr die alte Leichtigkeit hervortreten kann. Wenn wir auch gleich bewegliche Sätze wählen, so wird sich doch die Modulation schon desshalb umständlicher und langsamer entfalten, weil nach zwei Stimmen noch der Eintritt der dritten Stimme, wo nicht mehrerer, zu bewirken ist. Betrachten wir, um uns sogleich darüber zu verständigen, einen dreistimmigen Satz in der Anlage.
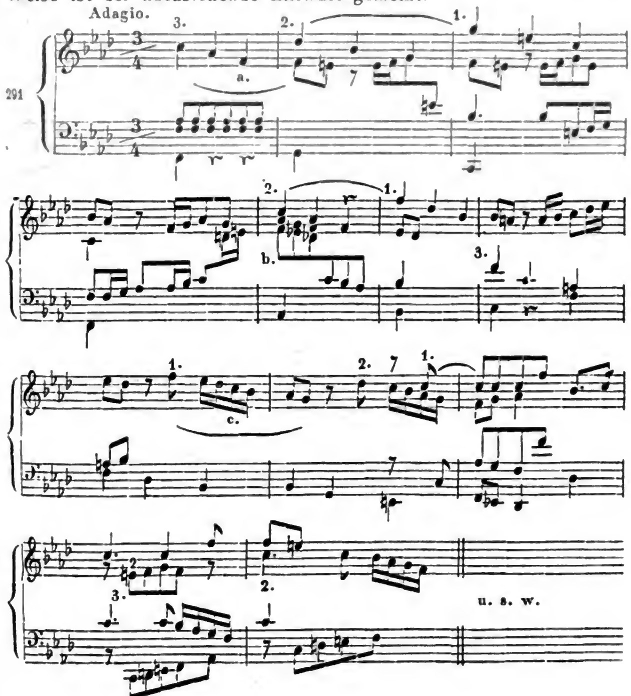




So bewegsam sich der Hauptgedanke (a) erweisen möchte, so bewirkt schon die Mehrstimmigkeit langsameres Fortschreiten und ein drei Takte langes Festhalten an der Tonika. Zugleich wird, während die beiden Unterstimmen ihre Nachahmung vollbringen, die erste zu einer weitern Ausbildung ihrer Kantilene vermocht; die Stimmen müssen weite Lage annehmen, um sich frei entfalten zu können; — und so ist in jeder Hinsicht der Karakter langsamerer, weilender Bewegung bedingt. Hätte man eine nochmalige Einführung des Hauptsatzes wagen dürfen? Selbst wenn er interessanter wäre, hätte es nicht ohne Lähmung oder Ueberladung des Ganzen geschehen können. Man schritt also in freier Polyphonie weiter und wurde von der uns beschäftigenden Vorstellung der Nachahmung nur gereizt, einen ganz andern Satz (b) gelegentlich nachzuahmen; auch dem Gegensatze desselben (c) widerfährt dies bei d, jedoch mit einer Aenderung, um die zu weite Entfernung der Stimmen zu mindern. Wenn nun nach vier Zwischentakten der Hauptgedanke bei e wiederkehrt: so lässt schon dies kein ruhiges Verweilen und Durchführen zu. Daher folgt die nachahmende zweite Stimme (bei f) schneller, drängender; und die erste giebt die Nachahmung ganz auf. Demungeachtet würde von hier ab ein naher Schluss zu erwarten sein, wofern der Satz nicht über Recht und Vermögen ausgedehnt werden sollte.

Noch eine Bemerkung liegt eben so nahe. Schon bei zweistimmiger Nachahmung mussten wir vor zu weiten Hauptsätzen warnen. Es ist einleuchtend, dass die Schwierigkeit und Ungunst solcher Aufgaben mit der Zahl der Stimmen wachsen muss. Ein Satz, wie der in No. 285, der sich zweistimmig wohl noch behandeln liesse, würde bei drei- oder vierstimmiger Behandlung immer mehr Weitläufigkeit und Schwerfälligkeit in die Komposition bringen,

oder man müsste seine wiederholte Durchführung und bald auch die polyphone Stimmbehandlung aufgeben.

Hiernach erkennen wir nun, dass für drei- und mehrstimmige Nachahmung langsamere Bewegung und kürzere Hauptsätze die vortheilhaftern Aufgaben sind. Sie gewähren den Eindruck und die Wirkung nachahmender Stimmen, ohne uns in zu grosse Weitläufigkeit zu verstricken. Nur müssen wir bisweilen, wie schon No. 289 gezeigt hat, dem Anfange zu Hülfe kommen, und hierzu bietet sich denn der Ausweg, neben den nachahmenden polyphonen Stimmen, die hier Hauptstimmen zu nennen sind, noch eine oder mehr begleitende oder Nebenstimmen (S. 200) eintreten zu lassen, die entweder in dieser Weise bis zu Ende mitwirken, oder in die Hauptstimmen übergehen (mit ihnen zusammenfallen, sich mit ihnen vereinigen), oder endlich selbst zu Hauptstimmen werden und an der Nachahmung Theil nehmen. In dieser Weise ist der nachstehende Entwurf gemeint.



Es treten mit dem Motiv a drei Hauptstimmen (3, 2, 1) nacheinander in freier Nachahmung, und mit ihnen drei begleitende Stimmen auf. Im vierten Takte hat sich mit dem Schluss der Nachahmung ein Abschnitt vollendet. Allein die Stimmen drängen weiter, und so beginnt im folgenden Takte die Nachahmung bei b von Neuem und zwar in veränderter Weise. Die Begleitungsstimmen scheinen vom dritten Takt an überflüssig, werden also wahrscheinlich, mit Ausnahme des Basses, in die Hauptstimmen übergehen. Der Bass aber hat sich schon so weit geltend gemacht, dass er mit Recht im achten Takte zur Hauptstimme wird und an der Nachahmung in seiner breitern und entscheidenden Weise Theil nimmt. Daneben will auch ein andres Motiv (c) von den Stimmen gehegt sein. — Ob übrigens die Begleitung später noch einmal eintreten muss, steht dahin.

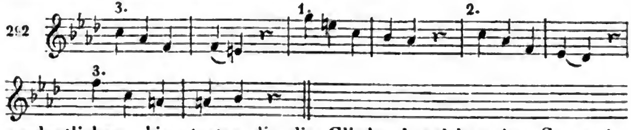
Betrachten wir einmal diesen Satz wieder näher in Hinsicht seiner rhythmischen Konstruktion.

Was sofort klar hervortritt, ist der erste Abschnitt von vier Takten, dann der auf den elften Takt fallende Halbschluss; das Weitere ist Anhang. Wir haben also Abschnitte von

4 und — 7 Takten.

Wie ist diese Ungleichheit zu rechtfertigen oder zu erklären?

Vorerst bedenke man, dass der zwei Takte lange Hauptsatz das Ganze in Glieder von je zwei Takten theilt. Man kann sich den zum Grunde liegenden Faden so



verdeutlichen; hier treten die die Glieder bezeichnenden Sätze der verschiednen Stimmen deutlich vor das Auge, und die dazwischen drängenden Nachahmungen sind weggelassen. Wie würde man nun diese Anlage nach Anleitung von No. 291 vollenden? Wir haben bis jetzt

2 und 2, 2 und 2 Takte;

zu dem letzten derselben tritt in No. 291 der Bass eben so ein, wie die Zwischenstimmen, die wir oben (in No. 290) ausgelassen haben, und er ist daher eben so weggelassen worden. Also beginnt der folgende Basstakt wie eine neue Stimme, wie jede der in No. 290 eingeführten Stimmen, das neue Glied. Und dieses müsste regelmässig zwei, oder besser vier Takte lang sein; unser Entwurf wäre so
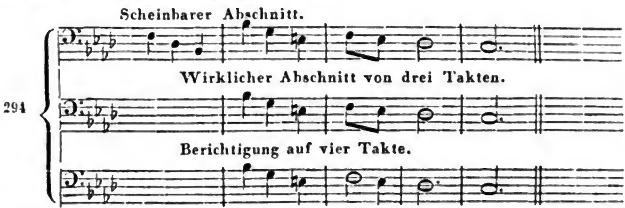
293

zu vollenden gewesen, jene sieben Takte mussten also eigentlich acht, das heisst

2 und 2 — und 4

sein. Dies wäre das vollkommen Regelmässige gewesen.

Allein eben durch die in No. 290 und 293 ausgelassnen Zwischenstimmen wird auch das Gefühl der zweitaktigen Glieder verdunkelt. Jede neue Stimme bezeichnet einen besondern Takt, und nur der Abschnitt im vierten Takte tritt deutlich hervor. Von da an fühlen wir wieder mehr die Takte als Glieder; und wenn zuletzt der Bass zweimal das Hauptmotiv ergreift, so muss sein erster Eintritt als Anfang des neuen letzten Abschnittes gelten, obwohl eigentlich erst der folgende Takt diesen Anfang bringt, wie wir bei No. 293 gesehen haben. Diese Tafel



versinnlicht den ganzen Prozess unsrer Einbildungskraft mit dem messenden und rechnenden Verstande.

Es geht, wie man sieht, ein geheimer Kalkul, ein geheimes unbewusstes Nachrechnen durch all unsre Gebilde hindurch. Aber auf dem jetzigen Standpunkt, — umdrängt, angesprochen, verlockt von so viel lebendigen Stimmen, — dürfen wir den Kalkul nicht laut werden lassen, dürfen im Moment des Schaffens nichts davon wissen, und darum eben ist es so dringend nothwendig (und bereits S. 96 u. a. empfohlen), dass man sein rhythmisches Gefühl befestigt habe, ehe die jetzigen Arbeiten beginnen.

Sechster Abschnitt.

Fortbildung der Nachahmungsformen.
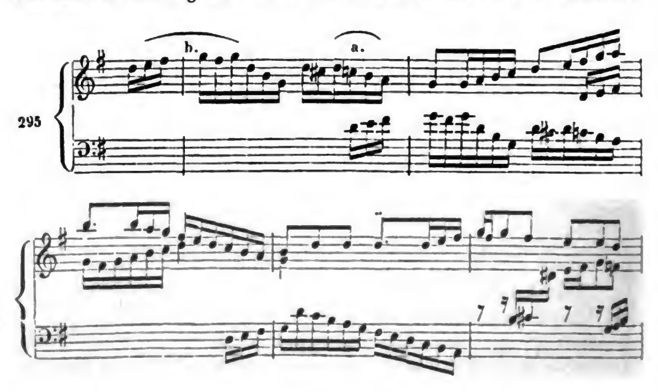
Wir haben uns in den vorhergehenden beiden Abschnitten auf die klarste und zugleich engste Ausführung der Nachahmungsform beschränkt, die ihrem Grundrisse nach meist mit der zweitheiligen Liedform übereinkam, oder einen ungetheilten liedförmigen Satz (wie
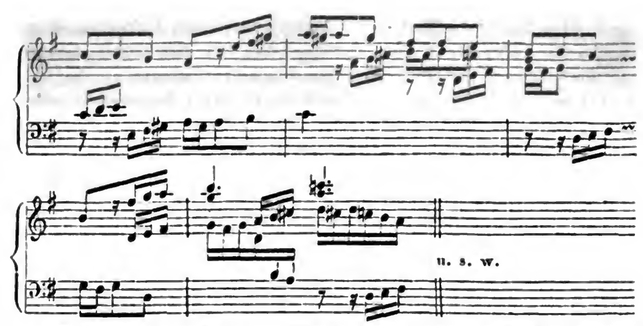
No. 264 und 291) in engem Raume darstellte. Betrachten wir nun, wie dieselbe Form sich weiter ausdehnt und freier gestaltet. Wir knüpfen an der zweitheiligen Gestaltung wieder an.

1. *Erweiterung der Form.*

Zunächst ist freilich klar, dass mit erweiterten Nachahmungen auch der Raum der beiden Theile und des Ganzen weiter werden kann. Wollten wir den Satz No. 285 so vollständig ausführen, wie die Sätze No. 276 und 291, so würde natürlich ein weit grösseres Tonstück das Resultat sein. Allein wir haben schon S. 214 nicht unbemerkt lassen können, dass eine so weite Anlage leicht zu einer weitschweifigen wird; es dauert zu lange, ehe man den ganzen breiten Nachahmungssatz einer jeden Stimme gleichsam abgehört hat.

Daher muss es günstiger erscheinen, nicht fortwährend mit dem ganzen Nachahmungssatze zu arbeiten, sondern ihn bisweilen ganz, bisweilen theilweis vorzutragen. Es ist dies schon in den frühern Sätzen gelegentlich geschehen, kann aber viel weiter und freier angewendet werden; und zwar zunächst im Mittelsatz oder im Schlusssatz oder Anhange. Kehren wir, um ein andeutendes nahes Beispiel zu gewinnen, noch einmal auf den (freilich schon über Verdienst oft gebrauchten) Satz No. 276 zurück. Das eigentliche Motiv (No. 276, e) ist schon im alleinigen Nachahmungssatze zweimal enthalten, muss also bei einer einzigen Nachahmungsstimme viermal gehört werden. Wie könnte man mehrere Stimmen im weitern Raume fortwährend damit beschäftigen, ohne zu ermüden? Wir müssen also wechseln. Der Schluss eines aus diesem Motiv gewonnenen Tonstückes könnte sich so einleiten.
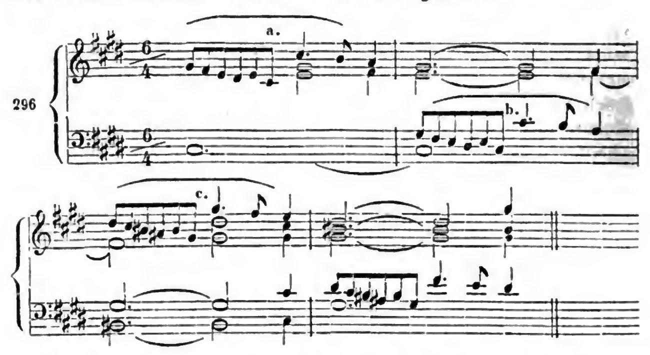




Es ist dies ein flüchtiger Versuch, der nur das Nächstliegende benutzt. Gegen die nachahmende Tenorstimme (Takt 1 und 2) fasst die erste Stimme ein einzelnes Motiv (a) des Nachahmungssatzes; der Alt (Takt 2) und Bass (Takt 3) beschäftigen sich mit demselben, ohne das eigentliche Motiv (No. 276, e) zuvor gefasst zu haben. Dann ergreift die Oberstimme (an No. 283 erinnernd) zum fünften Takt ein zweites Motiv (b) des Hauptsatzes, das im Grunde nur vom Bass und dann erst, Takt 7. von allen drei Unterstimmen nachgeahmt wird. Endlich meldet sich das Hauptmotiv wieder, und wir müssen aus seiner Rückkehr schliessen, dass es nun auf den Schluss abgesehen ist; wahrscheinlich wird der letzte Takt genau oder mit Abänderung des Stimmgewebes wiederholt und dann sogleich zum Schluss, oder vielleicht über die Parallele nach der Dominante und von da erst wieder in den Hauptton zum Schlusse geschritten. Mit einer andern Modulationswendung könnte der Satz auch den ersten Theil schliessen.

Das Ganze ist locker genug fortgeführt; der Hauptsatz ist im Grunde vernachlässigt und bei aller Rührigkeit der Stimmen die Modulation doch nicht gefördert, die Tonika und Dominante des Haupttons vorherrschend, und damit das Gefühl beruhigender Festsetzung im Hauptton, also das Schlussgefühl erweckt. Sollte der Satz einen Schluss des ersten Theils abgeben, so müsste man zwischen dem Anfange des Tonstücks und dem Einsatze von No. 295 fremdere und fremder modulirte Zwischensätze voraussetzen, nach denen der letztere Eintritt ohne Mattigkeit geschehen könnte, und dann annehmen, dass der Hauptsatz sich nun in *D* wieder um so genügender darlegen und die Modulation im Anfange des zweiten Theils noch reicher entfalten würde; sonst dürfte der Anfang in doppelter Beziehung unangemessen erscheinen.

Hieran mag es genug sein, um die erweiterte Form der Nachahmungssätze aufzuweisen. Man sieht, dass die Erweiterung er-

kauft wird durch ein Nachlassen von dem strengern Halten an einem Hauptsatze, dass der Zusammenhang loser, die Einheit des Ganzen besonders durch das Zurückkommen auf den Hauptsatz, die Entwickelung aus demselben und durch folgerichtige Modulation erhalten wird. Ein Bestimmteres lässt sich für eine Form nicht angeben, deren Wesen eben in der grössern Ungebundenheit beruht. Aber eben desswegen bedarf sie auch keines eigentlichen Studiums. Hat man sich in den festern Formen geübt und seinen Formsinn gestärkt, so mag man sich gelegentlich einmal gehen lassen in weiterer, ungebundnerer Ausführung. Es werden da keine wesentlichen, und bald gar keine Missgriffe zu besorgen sein; allein es wird auch kein bestimmt karakterisirter Erfolg kommen. Sätze dieser Art sind ein Ergehen, ein Spiel der Stimmen mit Tongebilden, deren keines Wichtigkeit und Interesse genug hat, sich der Herrschaft zu bemächtigen. —

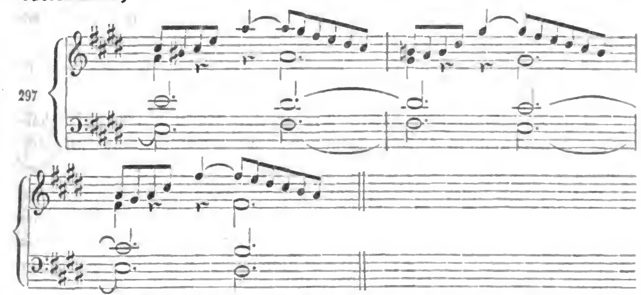
Eine Erweiterung andrer Art, die im Wesentlichen mit unsern ersten Versuchen, No. 276 u. f. übereinkommt, ist die Vermischung polyphoner und homophoner Anwendnng des Nachahmungsmotivs. Auch hier kann ein einziges Beispiel statt aller Anweisung dienen; wir heben es aus Seb. Bach's wohltemperirtem Klavier *) heraus. Das *Cis*moll-Präludium des ersten Theils beginnt so:
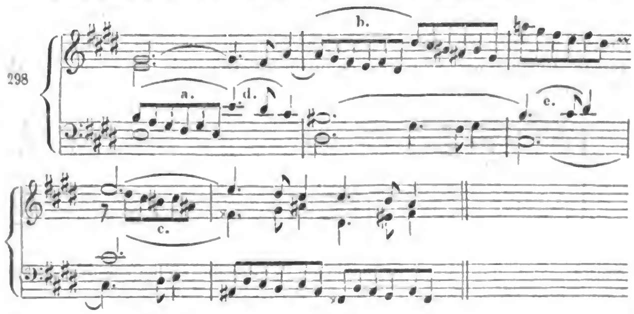


Der Satz a der Oberstimme wird bei b von einer Mittelstimme streng nachgeahmt, dann von Ober- und Mittelstimme nochmals

*) Wenn hier und besonders in den folgenden Abtheilungen sehr häufig auf diese Sammlung Bezug genommen wird, während man auch aus andern Meisterwerken treffende Beispiele entlehnen könnte: so geschieht es, weil nicht jeder Musikstudierende Zugang zu einer reichern Bibliothek hat, jenes Werk aber eines der wenigen ist, die jeder Musiker durchaus besitzen sollte, da unsre Litteratur keine zweite Sammlung besitzt, die den Vergleich mit ihr aushielte.

frei wiedergebracht. Von hier beginnt ein ganz freier Gesang der Oberstimme, —



der nach der Paralleltonart und da wieder auf den Hauptsatz zurückführt. Allein auch jetzt wird dieser nicht förmlich nachgeahmt. Die Mittelstimme (der Tenor) giebt ihn vollständig, die Oberstimme —



wiederholt nur das erste Glied (a) dreimal von b an, und eine andre Mittelstimme (der Alt) ahmt dies einmal bei e unvollständig nach. Dies ist der Faden der Komposition. Beiläufig und gelegentlich hat es sich gemacht, dass das zweite Glied des Hauptsatzes (d) erst vom Tenor (in c), dann vom Bass ergriffen wird. Allein wenn dies auch nicht in der ersten Absicht des Komponisten lag, so konnte es ihm doch nicht unbemerkt und ungefühlt vorüber gehen; der folgende Takt benutzt dieses Motiv in den obern Stimmen in rechter und verkehrter Bewegung, und der Bass wiederholt ihnen gegenüber das erste Motiv (a) in freier Weise.
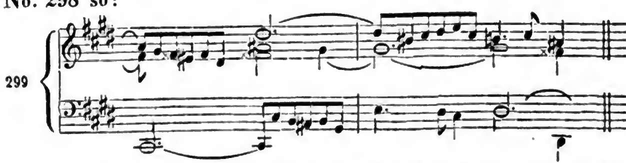
Es ist dieses Präludium eine der sinnigsten Kompositionen, voller Seelenbewegung, Zartgefühl und Adel. Und dennoch spricht sich der nur leichter hinstreifende Karakter, der die selbständigen Nachahmungsformen besonders von andern polyphonen Formen im

Allgemeinen (S. 216) unterscheidet, auch in ihm, namentlich in der willkührlichen, durch kein bestimmteres Gesetz, durch keine schärfern rhythmischen Abschnitte, durch keine äussere Rücksicht auf einen Cantus firmus gebundnen Fortführung deutlich aus.
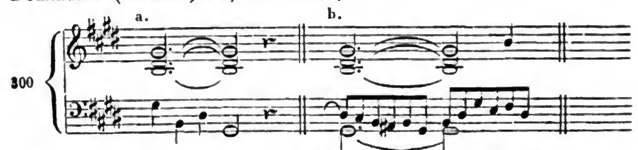
2. *Freiere Formbildung.*

Die Zweitheiligkeit haben wir in den Formen freier Nachahmung desswegen förderlich gefunden, weil sie in dem ununterbrochnen, diesen Formen eignen Stimmgewebe wenigstens einen Abschnitt, ein näheres Ziel vor dem letzten Schlusse giebt, auf das wir sichrer losgehen, bei dem wir einen Augenblick ruhen können, um mit neuer Kraft und Sammlung fortzufahren. Es ist daher begreiflich, dass die meisten Tonstücke sich diese Form aneignen.

Nicht immer tritt sie aber in der scharf bestimmten Weise hervor, die wir besonders früher, in den homophonen Liedformen, geltend machten. Oft liegt sie der Komposition zum Grunde, wird aber verhüllt, indem man den Schluss sogleich durch Weiterführung der Stimmen abbricht, gleichsam ungeschehen macht. Das vorige Präludium giebt ein genügendes Beispiel. Es geht nach No. 298 so:



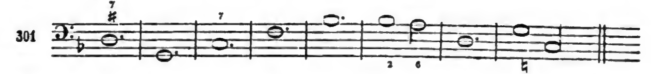
weiter, und man sollte im nächsten Takte den Theilschluss in der Dominante (*Gis*moll) so, wie bei a,
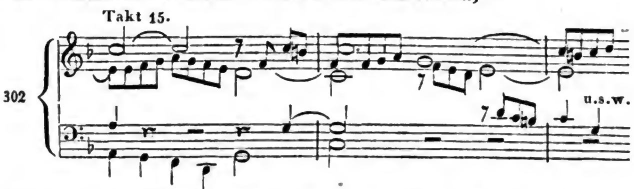


oder in irgend einer ähnlichen Weise erwarten. Der Schluss erfolgt auch. Aber auf dem Schlussakkorde selbst setzt, wie wir in b sehen, der Tenor wieder das erste Motiv ein und beginnt damit auf dem Schlusstone des ersten Theils den zweiten.

Eine ähnliche, nur noch verborgnere Konstruktion hat das *F*-dur-Präludium aus dem zweiten Theil des wohltemperirten Klaviers, dessen Anfang in No. 263 mitgetheilt ist. Dieser Anfang hat die Konstruktion eines Vordersatzes des ersten Theils, nur dass er

nicht rhythmisch absetzt, sondern die Stimmen (Alt, Tenor, dann Bass) unaufhaltsam weiter streben. Ueber breiten Akkorden (wir deuten hier nur das Wesentliche der Modulation an)



setzt sich das Stimmgewebe in der Weise des Anfangs fort, gelangt, wie wir sehen, in die Dominante und lässt sich im funfzehnten Takte zu einem förmlichen Theilschlusse für den folgenden Takt an. Allein hierzu kommt es nicht; die Stimmen verhüllen den Schlussakkord durch Vorhalte und Hülfsnoten, —



und ergiessen sich sogleich in den Raum des zweiten Theils.

Dieser dehnt sich weit, von No. 302 ab über vierzig Takte aus, und dabei wird nicht, wie etwa in No. 296, ein bestimmtes und karaktervolles Motiv durchgeführt, sondern der Karakter der Komposition ist vielmehr der, dass aus einem geringen Motiv eine allgemeine Bewegsamkeit der Stimmen hervorgerufen und in breiten ruhigen Zügen ausgeführt wird. Wodurch gewinnt nun Bach eine festere Einheit? — Wir kennen schon das Mittel und haben es in der homophonen Liedform ebenfalls benutzt, um nach einem weitausgeführten, umschweifenden zweiten Theil Einheit des Ganzen zu gewinnen. — Es wird ein dritter Theil gebildet, und dieser beginnt mit den sechs ersten Takten, so dass nun No. 263 gleichsam als Thema des ganzen Tonstückes erscheint. Im sechsten dieser Takte wird die Weise des ersten Anfangs verlassen. Die Modulation wendet sich nach der Unterdominante, macht diese gebührend geltend, und dann erfolgt der Schluss.

Siebenter Abschnitt.

Schlussbetrachtungen.

In den bisherigen Abschnitten haben wir eine neue Gestaltenreihe aus den vorangegangnen hervorgerufen, deren Reichthum sich gar nicht berechnen lässt, — um so weniger, da diese Gestalten

sich eng verknüpfen mit den vorhergehenden und den noch zu erwartenden der nächsten Abtheilungen und des folgenden Buchs. Erst in diesen Abschnitten der Formlehre vervollständigt sich die Reihe der nachahmenden Formen, und geschlossen kann sie nur in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatz (im dritten und vierten Theil dieses Werkes) werden. Wir mussten es einstweilen, wie schon öfter, dem Waldrichter und Bergmann nachthun, die vorerst durch den wilden Forst und das Gestein einen geraden Weg oder Schacht durchtreiben, und von da die Seitenwege und Stollen einschlagen. Haben wir nur erst sicher Fuss gefasst, — und dies ist die nächste Bestimmung der vorigen Abschnitte — so werden wir nach allen Seiten neue Aussichten finden, und neue Wege bahnen.

Für jetzt bedarf es noch einiger erläuternder Rückblicke.
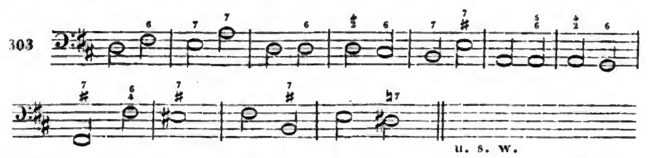
1. *Der Karakter der Nachahmungsformen.*

Da der Hauptgedanke ein gangartiger Satz und die Nachahmung und Fortführung eine ganz ungebundene ist, so durften wir den ursprünglichen Karakter der Form einen mehr leichten, von oberflächlichem Interesse am Hauptgedanken leicht angeregten nennen. Denn jedes tiefer wurzelnde, fester, inniger ergreifende Interesse hätte sogleich (S. 216) den gangartigen, mehr vorübergehenden Gedanken in einen bestimmten Satz verwandelt; jede kräftige Auffassung eines solchen Satzes hätte bestimmtere, energische Gliederung und Form bedingt. Dann wären ganz andre Kunstformen hervorgetreten.

Allein wir wollen uns nicht — wie den Aesthetikern oft passirt — von einem Wort, von einem abstrakten Gedanken gefangen nehmen lassen. Wenn gleich jener Karakterzug der Nachahmungsform richtig gefasst und entscheidend ist, so erschöpft er doch das Wesen der Sache noch nicht. Es kommt vielmehr bei jedem einzelnen Tonstücke, wie man leicht begreift, nicht blos auf den allgemeinen Karakter seiner Form, sondern auch auf den besondern Inhalt an; dieser ist es, der sich erst die angemessene Form sucht und dann dieselbe in dieser oder jener Weise, aber stets nach seinem Sinne anzuwenden, auszubilden hat. Wir selbst haben schon Sätze mannigfachen Karakters vorübergehen sehen. Wer die Präludien des wohltemperirten Klaviers und die andern kleinern Werke Seb. Bach's durchgeht, wird die Reihe dieser Beispiele sich weit ausdehnen sehn und bei einigem Nachdenken sicher erkennen, welchen Einfluss der Inhalt auf die jedesmalige Ausführung gehabt hat. So konnten wir bereits selbst anschauen, wie sich die Nachahmung in bestimmt gegliederte Abschnitte (No. 272)

begiebt und damit einen abgeschlossenern Karakter annimmt, oder sich wenigstens in zweitheiliger Form (No. 276 und 277) entschieden ausprägt, oder bei einer gleichsam überfliessenden Stimmbewegung (No. 302) über den schon vorhandnen Theilschluss hinwegfluthet. In diesem durchaus bewegten, an keinem bedeutenden Motiv haftenden Tonstücke bildete sich (S. 227) eine Dreitheiligkeit; der Anfang musste wiederkehren, damit nur irgend ein Anhalt für das Ganze gewonnen würde. In dem sinnigern, aber ebenfalls beweglichen Tonstücke von No. 296 war der Hauptgedanke wichtig genug und hinlänglich festgehalten, um eine Dreitheiligkeit und die Rückkehr des Anfangs nicht nöthig zu machen; der Schluss des ersten Theils wurde vom Gang der Stimmen überschritten, doch aber nicht so weit verhüllt, wie bei dem andern Tonstücke.

In dem anmuthig gaukelnden Präludium No. 259 dagegen ist eben dieses Hin- und Herspielen der Oberstimme das gleichsam sich selbst und für sich allein Genügende. Bach spielt daher nur immer weiter (wie schon der Gang der Modulation
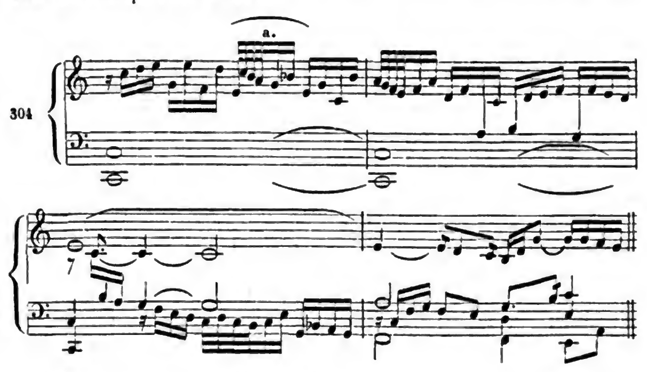


zeigt) bis er endlich doch den Anfang (die ersten fünf Takte) gleichsam als festeres Thema wiederbringt, um einen Moment Ruhe und das Gefühl einer Abrundung zu gewinnen. Allein diese Anfangstakte, die gleichsam als Thema dienen sollen, sind dazu nicht geeignet; sie schliessen nicht in sich ab, geben also auch keinen Abschluss für das Ganze, sondern verlangen und treiben weiter. Es wäre daher unnütz gewesen, sie so, wie wir etwa in No. 264 gethan, im Hauptton aufzuführen. Sie erscheinen aber in der Unterdominante, um wenigstens den Modulationskreis abzuschliessen, und führen dann erst in den Hauptton zu Trugschlüssen und zu dem Ende.

Hier also war noch ein Halt. In dem S. 194 angeführten *C*-dur-Präludium fehlt auch dieser. Die eine Stimme, aus der eigentlich das Ganze besteht, schaukelt sich höchst anmuthig, aber ohne irgend einen hervortretenden Moment weiter. Daher ist von Abschnitten und Theilschlüssen so wenig wie von einer Wiederkehr des Anfangs die Rede, sondern das eine Motiv wiederholt sich unter der Leitung einer gangartigen Modulation (Th. I, Beilage XXI) so lange, als dem leichterweckten Sinn des Komponisten gut scheint. Wie aber wird nun das Gefühl der Abrundung erweckt?

Es kann nur durch dasselbe Mittel geschehen, durch welches der Gang des Ganzen gelenkt worden ist, durch die Modulation. Nach dem letzten obigen Takte folgt ein Orgelpunkt von acht Takten auf der Dominante und ein kleinerer auf der Tonika. — Einen ähnlichen Verlauf nimmt das in No. 261 angeführte Präludium. Da es aber mehr Tonlast hat, so wird es zur Einleitung des Schlusses leichter und im Schlusse selbst freier gestaltet.

Und dennoch — so frei beide Präludien sich gestaltet haben — lässt sich gleichwohl der Vordersatz eines ersten Theils in den vier Anfangstakten herausfühlen, so wie denn natürlich der Schluss wieder als eine bestimmtere im Hauptton stehende Masse sich herausstellt. Es sind dies gangartige Bildungen, insgeheim von dem Konstruktionsgefühl auf die drei Hauptmomente (S. 78) aller Musikform geleitet.

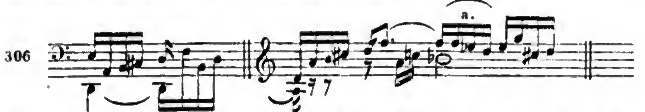
Am allerungebundensten geht das andre *C*dur-Präludium aus dem wohltemperirten Klavier. —



Frei, nach eigner Laune, spielt sich die erste Stimme über dem ruhenden Bass heran; eben so willkührlich finden sich zwei andre dazu, und es ist nur die rhythmische Ordnung der Töne beider Stimmen der Rhythmik der einen ersten Stimme im ersten Takt entsprechend. Von hier entfaltet sich ein meist vierstimmiges Gewebe ganz freier Stimmen, deren jede gleichsam für sich allein und nach augenblicklicher Eingebung handelt. Das einzige Motiv, das — nicht als Hauptmotiv, aber doch als ein häufig wiederkehrendes sich einigermaassen hervorthut, findet sich erst im folgenden Takt ein, — wenn man nicht darauf Gewicht legen will, dass es der Tonfolge nach, aber unter ganz anderm Rhythmus schon bei a vorhanden gewesen. Es ist dieses Motiv,



das sich öfter wieder geltend macht, bisweilen, z. B. Takt 8 und 11,



unter zwei Stimmen vertheilt, bisweilen auch frei, fast ganz umgestaltet. Noch öfter erscheint das kleine Motiv a aus No. 306, aber mehr als Bestandtheil weiterer Stimmgänge, als in eigner Bedeutsamkeit.

Eben diese höchste Freiheit unbekümmert mit einander sich ergehender Stimmen, und die hierbei natürliche Rührigkeit und Rüstigkeit und eine gewisse kühne Ungebundenheit sind der Karakter des Tonstückes. Ihm recht kräftig zu entsprechen, wurzelt die Modulation gleich zu Anfang (vergl. Th. I, S. 228) in der Unterdominante. Diese Seite ist überhaupt vorherrschend, und auch das entspricht der Tüchtigkeit und Selbständigkeit, mit der das Ganze und jede Stimme einhergeht. Die Modulation nimmt Anfangs zweimal die Unterdominante, geht dann vom Hauptton durch die Oberdominante in die Parallele jenes Tons, *D*moll, durch deren Dominante wieder in sie und wieder in die Unterdominante, dann in deren Unterdominante (*B*dur) und die Parallele davon (*G*moll) und in den Hauptton zurück. Hier ist es, wo sich, gleichsam als der eigentliche Anfang, ein mit No. 305 beginnender Satz von etwa drei Takten wiederholt. Auch im Nachfolgenden macht sich die Unterdominante wieder geltend.

Es wäre zwecklos, dergleichen aus der vollkommensten Freiheit des Augenblicks hervortretende Gebilde nachahmen zu wollen. Aus ihnen lernt man nicht die Form, sondern an ihnen beweiset man, dass man die Form gelernt und bis zu freiester Herrschaft in sich hineingebildet hat.

2. *Begleitung der Nachahmungsstimmen.*

Wir haben schon S. 200 ihre Zulässigkeit erkannt und sie hier und da gelegentlich sich einfinden sehen. In No. 291 diente sie uns zur Ausfüllung des Satzes, bis sich die Nachahmung stimmreicher entfaltet hatte. In No. 304 gebraucht sie Bach zu gleichem Zweck, und sie trägt nicht wenig bei, den Karakter des Ganzen edler, ein füllreicheres klangvolles Wesen bei aller Zartheit des Hauptinhalts, hervortreten zu lassen.

Einer besondern Anleitung oder Uebung kann es nach dem über die Begleitung im ersten Theil und S. 220 dieses Theils Ge-
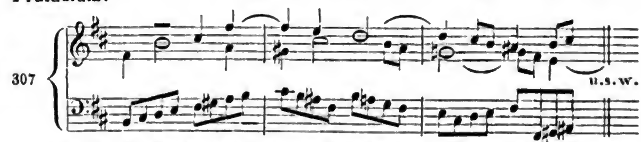
sagten nicht weiter bedürfen. Der Schüler wird, wenn er uns bisher aufmerksam gefolgt ist, überall leicht erkennen, ob und wie weit Begleitung nöthig ist, und in welchen Formen sie sich anwenden lässt.

Nur auf eine besondre Begleitungsform machen wir schliesslich aufmerksam und rathen, sich in ihr bis zur Geläufigkeit zu üben. Es kann nämlich wenigen, langsam sich entfaltenden Stimmen eine Begleitung nöthig sein, diese aber in eine einzige Begleitungsstimme gedrängt werden. Folglich muss diese eine Stimme (wie wir bei einer andern Gelegenheit, in No. 255, gesehen) alle Elemente der Begleitung, die nöthige Harmonie in melodischer Form, enthalten. Gewöhnlich wird der Bass oder die Oberstimme zu solcher Begleitung genommen, weil beide als Aussenstimmen freie Bewegung haben und die nachahmenden Stimmen ungetrennt beisammen lassen.
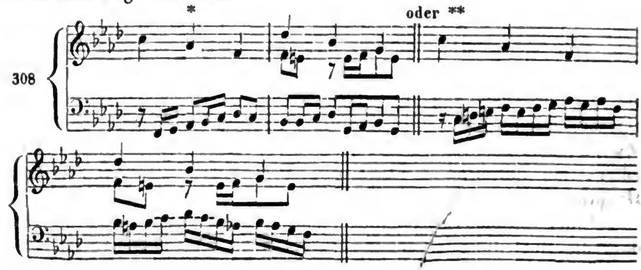
Hat der Bass eine solche Begleitung übernommen, so heisst er

gehender Bass

oder, mit dem italienischen Kunstausdrucke: *Basso continuo*. Ein anziehendes Beispiel enthält das wohltemperirte Klavier im *H* moll-Präludium.



Auch hier bedarf es keiner Anweisung. Es muss auf unserm jetzigen Standpunkte leicht werden, aus dem Inhalt der nachahmenden Stimmen zu erkennen, welche Momente für die Begleitung übrig sind und wie sich dieselben melodisch in einer Stimme zusammenfassen lassen. Steht der Nachahmungssatz schon fest, so sehe man eher auf den Gang der Begleitungsstimme im Ganzen, als auf die augenblicklichen Ansprüche jedes Tones oder Akkordmomentes. Unser Satz No. 291 hätte sich z. B. in dieser Weise mit einem *Continuo* begleiten lassen:
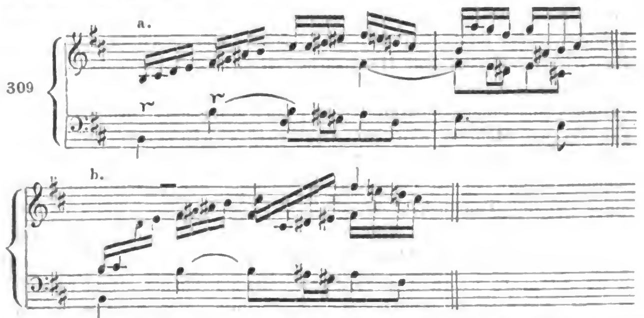


Obgleich im Einzelnen bei * *as* auf *as*, bei ** *c* auf *c* trifft, so hat doch im Ganzen die begleitende Stimme einheitsvollen, karakteristischen Gang und harmonisch befriedigenden Inhalt.

Besser gelingt die Arbeit, wenn man Nachahmung und Begleitung zugleich ersinnt.

Wird letztere der Oberstimme übertragen, so heisst diese vorzugsweis eine figurirte oder

Gegenstimme,

in der ältern Kunstsprache Kontrapunkt; nämlich eine gegen die andern Stimmen notirte, mit Noten (oder Punkten, denn das sind ja hauptsächlich die Notenköpfe) festgesetzte Stimme. Mit einer kleinen Aenderung (die nur zu festerm Einsatze des Basses im Grundtone nöthig ist) bietet uns der letzte Bach'sche Satz ein kleines Beispiel.



Bei a haben Tenor und Bass die Nachahmung, die Oberstimme kontrapunktirt dagegen. Bei b haben Bass und Diskant die Nachahmung, der Alt den Kontrapunkt.

Eigne Versuche werden ohne weitere Anweisung auch diese Formen geläufig machen *).

*) Hierzu der Anhang **K**.

Zweite Abtheilung.

Vorbereitungen auf die Fugenform.

In der Choralfiguration haben wir dem Cantus firmus gegenüber ein Figuralmotiv gesehen, weniger an sich selber bedeutsam, sondern als Keim grösserer Bewegung und höherer Beseelung der Stimmen wichtig. Wir haben darauf dem Cantus firmus entsagt und, in der selbständig gewordnen Figuration das Motiv zu einem gangartigen Satze werden sehen, dessen Natur es, nach dem Wesen aller Gänge, war, flüchtiger vorüberzugehen und das Interesse mehr dem Fortgange zuzuwenden. Gleichwohl fühlten wir (S. 208), wie nahe es gelegen hätte, einem solchen Satz ein geschärfteres, fesselndes Interesse zu widmen. Diesen Fall haben wir bis jetzt ausgeschieden. Nun wenden wir uns ihm zu. Das frühere Motiv soll Hauptsache, Hauptsatz werden.

Dann muss es sich über seinen bisherigen Standpunkt erheben; es muss aus einem blossen Keim, aus einer blos vorübereilenden gangartigen Melodie ein in sich abgeschlossner Satz, ein

Thema

werden. Nur so ist es werth und fähig, der wesentliche Inhalt eines ganzen Tonstückes zu sein.

Dieses Thema nun soll, wie zuvor der Satz in den selbständigen Figurationen, der Hauptinhalt aller Stimmen werden; eine Stimme nach der andern soll das Thema als ihren — und aller andern Hauptgedanken aussprechen, eine Stimme die andre damit zur Theilnahme erwecken. Hat die erste das Thema vorgetragen, so fühlt sich eine zweite Stimme von demselben angezogen und ergreift es. Während sie aber damit beschäftigt ist, tritt die erste Stimme nicht etwa wieder ab, sondern setzt ihren Gesang fort, tritt also dem Thema mit einem Gegensatze gegenüber. Nun nimmt eine dritte, dann eine vierte Stimme (oder wieviel ihrer sein sollen) das Thema, und die vorigen (alle, oder einige derselben) machen dazu den Gegensatz.

Dies ist im Wesentlichen unsre neue Form. In ihr fügt sich eine Stimme zur andern, um das Thema durchzuführen; oder umgekehrt: das Thema ergreift eine Stimme nach der andern und fügt sie zusammen zu einem Ganzen. Diese Vorstellung wollen wir an den Namen

Fuge und Fugenform

knüpfen, wiewohl der Wortsinn ein andrer *) ist.

---

*) Das Wort *Fuga* bedeutet im klassischen Latein bekanntlich „Flucht“,

Vergleicht man sie mit der selbständigen Figuration, so sieht man, dass zunächst der ganze Fortschritt und Unterschied darin besteht, dass die Fugenform ein bestimmt in sich selbst abgeschlossenes Thema an der Stelle des unbestimmtern und weniger festhaltenden Figuralsatzes ergreift. Aber dieser scheinbar geringe Unterschied ist ein entscheidender. Denn nun hat die für sich allein lockre und leicht unstät umherschweifende Figuration einen Kern gewonnen, der ihr ganzes Wesen und ihren Entwickelungsgang bestimmt, und ihr einen innern Anhalt giebt, wie sie vordem an dem Cantus firmus einen äussern hatte.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Anblick der Fugenform.

Zweierlei wissen wir nun von der Fugenform. Sie soll ein Thema enthalten und dieses Thema durchführen.

Das Thema soll aus einer Stimme in die andre übergehen, muss also zuerst in einer einzigen Stimme auftreten und schon hier befriedigen. Es muss also

1) einstimmig, und
2) ein Satz oder eine Periode

sein. Hier

310 

sehen wir einen solchen Satz vor uns, der — wie gering er auch sei — doch möglicherweise als Fugenthema dienen kann. Denn man sieht, dass er rhythmisch und melodisch ziemlich befriedigend abschliesst; wenn auch nicht mit der Tonika, so erlaubt er doch, mit Dominantakkord und tonischem Dreiklange zu enden.

Demnächst käm' es nun auf die Durchführung dieses Themas durch die Stimmen an. Wenn eine zweite Stimme das von der vorangehenden ersten Stimme vorgetragne Thema wiederholt, so sagt man:

sie antworte

der ersten Stimme, oder (S. 201)

beantworte

sie; das Thema selbst heisst in der antwortenden Stimme

die Antwort.
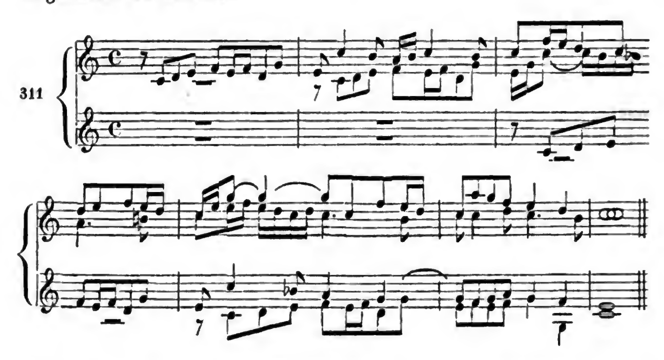
Wie soll nun geantwortet werden?

---

im mittelalterigen Latein aber „Folge", namentlich Jagdfolge oder Verfolgung, in Anwendung auf Musik also mehrere einander (mit dem Thema) folgende oder verfolgende Stimmen.

Das Einfachste wäre, das Thema in einer Stimme nach der andern auf denselben Tonstufen und in derselben Oktave einzuführen und jede Stimme, nachdem sie das Thema vorgetragen, zum Gegensatze zu nehmen.

311



Wir sehen hier das Thema zuerst in der Oberstimme, während die andern Stimmen pausiren, oder vielmehr noch nicht angefangen haben; dann in der zweiten Stimme, während die obere ihren Gang in willkührlicher Weise fortsetzt; dann in der dritten und vierten, stets unter Fortgang der vorigen Stimmen. Mit dem fünften Takt hört die Fugenarbeit auf; der Schluss ist von da an willkührlich.
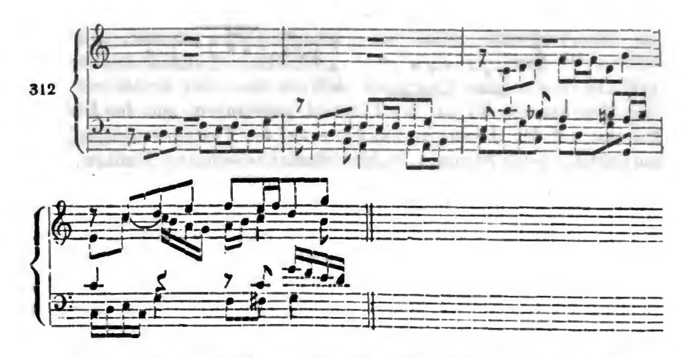
So gering dieser erste Versuch auch ist, zeigt er uns doch den wesentlichen Inhalt der Fugenform und ihre Vortheile.

Erstens ist uns möglich geworden, aus einem einzigen Sätzchen ein ganzes Tonstück von wenigstens vier Takten zu bilden.

Zweitens hat dieses Tonstück vollkommne innere Einheit, da der eine Hauptgedanke (das Thema) bis zum Schlusse festgehalten wird.

Drittens nimmt jede Stimme an dem Vortrag der Hauptsache gleichen lebendigen Antheil; wir vernehmen vier selbständige, wesentliche Stimmen.

Unbehülflich muss uns dagegen vor Allem erscheinen, dass alle Stimmen das Thema in derselben Oktave vortragen, wir mithin fortwährend auf derselben Stelle bleiben und die Stimmen, welche dem Thema entgegenstehn, sich nur unbequem bewegen können. — Versuchen wir es denn mit mehrern Oktaven, mit Diskant, Alt, Tenor und Bass. Zuvor hat die Oberstimme angefangen, diesmal sei es der Bass.
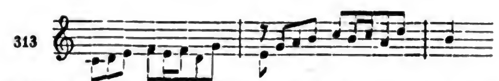


Bass, Alt und Diskant haben hier eine angemessne Lage, weniger der Tenor, der auf den Bass- oder Altstufen auftreten musste, wenn nicht die Oberstimmen in zu hohe Oktaven gedrängt werden sollten. Auch die Bewegung der Stimmen ist freier, die des Basses karakteristisch geworden; der Tenor erlaubt sich gelegentlich (Takt 4) eine Unterbrechung seines Gesangs, der Bass (Takt 2) und der Tenor (Takt 3) nehmen auf dem vierten Viertel das Motiv des dritten Viertels aus dem Thema, und gewinnen damit grössere Einheit mit demselben.

Allein in modulatorischer Hinsicht müssen wir die neue Arbeit eben so unbeholfen, eben so unbewegsam nennen, als die erste: beide können nicht von der Tonika loskommen. Unaufhörlich ertönt das *c—d—e* des Themas und fesselt uns an *C*dur; alle Abwendungen der Modulation im Einzelnen helfen nichts, wir fallen immer wieder auf diesen Punkt zurück. Dies kann unter Umständen einmal gut sein, ist aber im Allgemeinen eine Mangelhaftigkeit zu nennen; wir wünschen die Einheit, nicht aber die Einförmigkeit der Form beizubehalten. Schon in den Figuralformen haben wir (S. 137) erkannt, wie dürftig die Resultate sind, wenn wir an ein und derselben Stufe haften.

Die Einheit beruht auf der Beibehaltung des Themas; die Einförmigkeit liegt in dem Kleben an denselben Tonstufen und derselben Tonika. — Wir wollen also das Thema beibehalten, aber seinen Sitz verändern. Es soll einmal seinen Sitz auf der Tonika *C*, also in *C*dur, das andre Mal in einer andern Tonart haben; dann ist die Einförmigkeit der Modulation aufgehoben. Welche Tonart könnte dies füglicher sein, als die der Dominante, zu der unsre Modulation zuerst (Th. I, S. 229) hingeht?

Unser Fugensatz wird also so beginnen:

313 

Hier hat der Alt auf der Tonika *C* angefangen, und der Diskant hat ihm auf der Dominante von *C*, — auf der Tonika von *G*dur, geantwortet, beide Stimmen in der ihnen bequemsten Tonlage, der Alt auf tiefern, der Diskant auf höhern Tonstufen. Man merke wohl, was wir beabsichtigt und gethan haben. Unsre Absicht war: die Einförmigkeit der Modulation zu überwinden, nicht unaufhörlich an die Tonart *C*dur gefesselt zu bleiben. Das Mittel, dem abzuhelfen war: dass wir die zweite Stimme nicht auf *C*, sondern auf *G* eintreten liessen, — und zwar nicht etwa auf den Tonstufen *g*, *a*, *h* in *C*dur, sondern so,

dass dieses *G* uns als neue Tonika, als *G*dur galt, oder mit andern Worten:
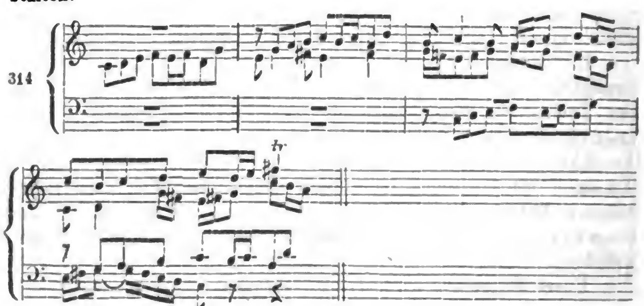
unsre zweite Stimme hat in der Tonart der Dominante, in *G*dur, geantwortet.

Diese Anschauung ist wichtig; sie beseitigt eine Reihe Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten, die man sonst nur mit künstlichen Erörterungen zu überwinden wusste.

Wie sollen nun die andern Stimmen eintreten? — Wollen wir stets in *G*dur bleiben, so verfallen wir wieder in die eben überwundne Einförmigkeit und haben den Hauptton nutzlos verlassen. Wollen wir immer neue Stufen und Tonarten nehmen, z. B. nach *C* und *G*dur noch *D* und *A*dur; so fallen wir in den entgegengesetzten Fehler, unsre Modulation wird unstet und haltungslos. Wir kehren also mit der dritten Stimme wieder zum Hauptton, *C*dur, zurück und setzen die vierte wieder in die Dominante, so dass unsre vier Stimmen auf

C, *G* — — *C*, *G*

auftreten. Unser Fugensatz könnte sich etwa in dieser Weise gestalten.

314 

Der Bass hat zuletzt pausirt; der Schluss fehlt hier, wie bei der vorigen Arbeit No. 312.

Vor Allem sind noch ein Paar Kunstausdrücke zu merken. Das Thema auf seinen ursprünglichen Tonstufen (im Hauptton) dargestellt, heisst

Führer (*dux*),

die Antwort auf der Dominante (in der Tonart der Dominante) heisst

Gefährte (*comes*),

einSatz endlich, in dem das Thema aus einer Stimme in die andre gewandert ist, heisst

Durchführung;

ein Name, den wir schon gelegentlich (S. 148) vorweggenommen haben. No. 311 bis 314 sind also Durchführungen.

Betrachten wir nun die bisher erlangten Gestaltungen, so kann uns nicht entgehen, dass die Durchführung eines Fugensatzes in gar mannigfacher Weise statt haben kann.

Erstens haben wir in No. 311 mit dem Diskant, in No. 312 mit dem Bass, in No. 314 mit dem Alt angefangen, auf den Diskant ist der Alt, auf den Bass der Tenor, auf den Alt der Diskant gefolgt. Es ist klar, dass wir eben sowohl hätten mit dem Tenor anfangen und die übrigen Stimmen in abweichender Weise folgen lassen können. Die Anordnung der Stimmen heisst

Stimmordnung.

Zweitens haben wir in No. 311 alle Stimmen auf der Tonika *C*, in No. 314 dieselben abwechselnd auf *C* und *G* auftreten lassen; dass es wenigstens möglich ist, sie auch noch auf andern Stufen einzuführen, leuchtet ein. Wir nennen dies die

Tonordnung *).

Drittens ist klar, dass der Gegensatz gegen ein Thema auf mehr als eine Weise sich gestalten lässt, wir hätten z. B. dem Gefährten in No. 314 auch diese Gegensätze —
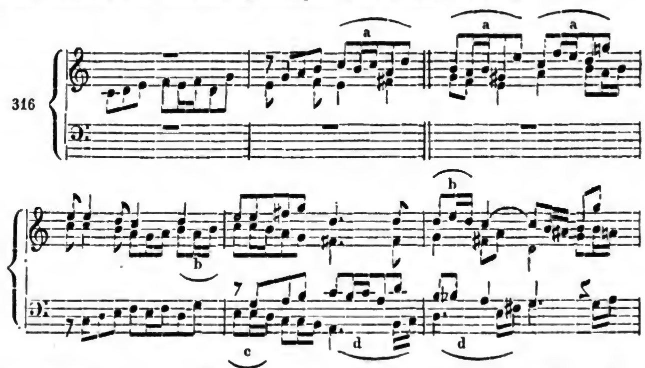
315 

und noch andre geben können. Unstreitig wird damit der Inhalt einer Durchführung ein andrer, wenn gleich der Hauptgedanke (das Thema) stets der nämliche bleibt.

Viertens haben wir zwar die Stellung der Antwort in die Dominante recht gefunden, um der Einförmigkeit der Modulation

*) Die alte Lehre braucht für Stimmordnung, Tonordnung — und noch manche andre Verhältnisse den Namen Wiederschlag, *repercussio*. Wir ziehen dem vieldeutigen Worte die obigen sich so natürlich selbst erklärenden Benennungen vor.

zu entgehen. Dass aber jetzt die Modulation zweimal zwischen Hauptton und Tonika hin und her geht, ist schon an sich (Th. I, S. 230) nicht haltungsvoll und kräftig zu nennen und wirkt um so beunruhigender, je plötzlicher die Modulationen hin und her geschehn. An diesem Fehler leidet unstreitig der Satz No. 314, der sich in modulatorischer Beziehung ruhiger und darum besser so



gestaltet hätte. — Man bemerke, dass sich hiermit die Durchführung deutlich in zwei Partien auseinandersetzt; und in der That sind diese ohnehin schon begründet gewesen, da die dritte und vierte Stimme das Thema in denselben Verhältnissen (als Führer und Gefährte, in Hauptton und Dominante) wiederbringen, in denen die ersten es gebracht hatten, in so fern also jedes Stimmpaar im Wesentlichen denselben Inhalt hat.

Hiermit ist, — ehe wir noch weiter eindringen, — so viel festgestellt, dass jedes Thema mehrere Durchführungen zulässt, von denen möglicher Weise jede ihren Werth haben kann. Es folgt aber weiter daraus, dass sich mehrere solche Durchführungen zu einem grössern Ganzen müssen verknüpfen lassen, indem entweder unausgesetzt eine auf die andre folgt, oder zwischen ihnen — und innerhalb einer auch Partien erscheinen, in denen das Thema nicht auftritt, die also nicht Durchführung sind, sondern

Zwischensätze

heissen. Einen solchen Zwischensatz haben wir im dritten Takte von 316 gesehn; ein zweiter hat Takt 6 daselbst begonnen. Es ist klar, dass auch Zwischensätze von mannigfachem Inhalt und vielerlei Gestaltungen möglich sind.

Stellen wir uns nun vor, dass in einer Komposition mehrere Durchführungen und Zwischensätze sich vereinen, so ist es zwar
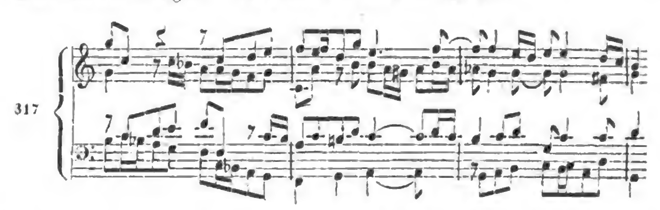
möglich, dass alle im Hauptton und der Dominante verweilen, wie in No. 314 geschehen war; es ist aber

fünftens eben so möglich und wird häufiger geschehn, dass die verschiednen Durchführungen in verschiednen Tonarten auftreten, ja dass gelegentlich das Thema auch in einem andern Tongeschlecht durchgeführt, aus Dur in Moll, aus Moll in Dur versetzt wird. Endlich kann

sechstens eine Durchführung so geschehn, dass alle Stimmen (eine nach der andern) das Thema vortragen, wie in No. 314; dann heisst die Durchführung eine

vollständige;

oder es kann ein besondres Interesse dahin führen, dass nach vollständiger Durchführung eine Stimme (oder mehrere) das Thema noch einmal bringen. Es könnte z. B. No. 316 so —



fortgesetzt werden; der Tenor setzt das Thema an, ohne es zu vollenden, aber Diskant und Bass wiederholen es vollständig und bleiben im Wesentlichen in der Haupttonart stehen. Eine solche Durchführung heisst eine

übervollständige.

Eben so wohl kann es aber geschehn, dass man eine neue (zweite oder fernere) Durchführung beginnt, ohne das Bedürfniss, alle Stimmen an ihr Theil nehmen zu lassen; es treten z. B. in einer vierstimmigen Komposition nur **drei** oder **zwei** Stimmen mit dem Thema auf und dann wird die Durchführung durch Zwischensatz und Uebergang in eine neue Tonart abgebrochen; oder das Thema erscheint sogar nur in **einer** Stimme und es wird dann gleich weiter gegangen. Eine solche Durchführung wird eine

unvollständige

genannt, ein Ausdruck *) der keineswegs eine Mangelhaftigkeit ausdrücken soll.

*) Dass der Name Durchführung auf solche Fälle, in denen das Thema nur in einer einzigen Stimme auftritt und dann wieder zu neuen Zwischensätzen und Durchführungen geschritten wird, nur uneigentlich angewendet werden kann, ist klar. Passender wäre der Ausdruck **Anführung**, — wenn so viel darauf ankäme.

Hiermit haben wir vorerst wenigstens eine oberflächliche Anschauung von dem Fugensatze gewonnen. Fassen wir noch einmal die Hauptpunkte zusammen. Es sind

1) das Thema;
2) seine Beantwortung, oder die Bildung des Gefährten;
3) die Durchführung, zunächst die Stimmordnung und Tonordnung, — zu denen sich später noch ein drittes Moment nachfinden wird;
4) der Gegensatz;
5) die Zwischensätze.

Dies sind die nächsten Gegenstände unsrer Betrachtung in den folgenden Abschnitten. Aus dieser Betrachtung werden sich alsbald die verschiednen Kunstformen ergeben, in welchen wir den neuen Stoff geltend machen können.

Auch hier gehen wir, wie schon die vorstehenden Beispiele gezeigt haben, von dem vierstimmigen Satz aus und werden den mehr- und minderstimmigen besonders — oder auch gelegentlich (wo er keiner besondern Erwägung bedarf) in Betracht ziehen.

Zweiter Abschnitt.

Allgemeine Regeln über die Bildung des Fugenthemas.

Vom Fugenthema wissen wir bereits, dass es ein bestimmt abgeschlossener Gedanke sein, mithin entweder Satz- oder Periodenform haben muss.

Wir wissen ferner von ihm, dass es der Kern eines ganzen Tonstücks sein soll; es muss also kernhafte Bildung haben, einen bestimmten sicher das Gemüth treffenden und darin haftenden Inhalt und diesen in fester, gedrungner Form. Man wird daher finden, dass bei weitem die meisten Fugenthemate Satzform, also die gedrängteste Konstruktion, — nur wenige Periodenform haben.

Vermöge der Satz- oder Periodenform muss das Thema bestimmt abschliessen. Der letzte Abschluss ist in tonischer Beziehung der auf der Tonika. Allein es ist uns bereits bekannt, dass der Schluss des Themas nicht nothwendig der Schluss des ganzen Fugensatzes zu sein braucht und dass es nicht nöthig ist, dass das Fugenthema zuletzt in der Oberstimme auftrete. So wurde z. B. No. 311 durch einen freien Nachsatz geschlossen, und das Thema war zuletzt in der Unterstimme erschienen. Es wird

daher genügen, wenn das Thema nur einen Schluss aus dem Dominantakkord in den tonischen Dreiklang zulässt, wenn auch statt der Tonika die Terz (wie in No. 310) genommen würde; weniger günstig ist die Quinte, da sie, z. B. in dieser Umbildung unsers Themas,

318
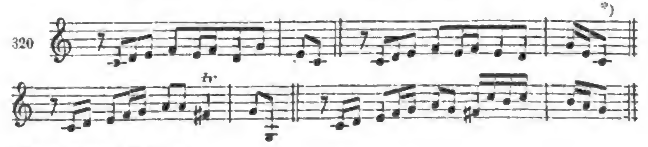
den tonischen Akkord und den Schluss zu wenig bezeichnet.

Allein — muss der Schluss in der Tonika des Hauptttons geschehen? Gewiss nicht. Wir können ja mit jedem Satz, also auch mit dem Fugenthema in einen andern Ton übergehn, z. B. in die Dominante,



oder in die Parallele. Diese Fälle werden später in Betracht kommen.

In rhythmischer Beziehung genügt es, wenn der Hauptmoment des Schlusses ein Haupttakttheil ist, kämen auch noch einige zum Schluss (in den Schlussakkord) gehörige Töne nach. Wir hätten z. B. unsre bisherigen Themate in dieser Weise



abschliessen können.

Eben so wohl kann das Thema (in zusammengesetzten Taktarten) auf einem gewesenen Taktheile schliessen; wir hätten z. B. unser Thema No. 310 so

321

erweitern können. Denn wir wissen schon, dass in den zusammengesetzten Taktarten das Wesentliche der einfachen (S. 118) nicht aufgehoben ist und haben uns gewöhnt, die Konstruktion von Tonstücken zusammengesetzter Taktordnung durch Zurückführung auf die einfache Taktart (S. 210) aufzuklären. Der vorstehende Satz ist im Grunde nichts als ein drei Takte langer Zweiviertelsatz,

*) Hier wird die Unkräftigkeit der Quinte durch die nachfolgende Terz und Tonika vergütet.

322 

und wir wissen längst (Th. I, No. 38), dass dreitaktige Rhythmen möglich sind.

Die bisher gegebnen Regeln folgen unmittelbar aus dem Wesen eines Satzes, der zum Kern eines Tonstückes bestimmt ist. Einige andere ergeben sich aus der Bestimmung des Themas zur Fugenarbeit. Wir bemerken in dieser Hinsicht Folgendes.

1. *Länge des Themas.*

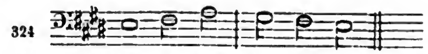
Das Fugenthema soll durch alle Stimmen geführt werden, und zwar in den meisten Fällen mehrmals. Geben wir ihm nun eine grosse Ausdehnung, so folgt daraus eine grosse Länge des Tonstücks oder eine Beschränkung in der Zahl der Durchführungen. Ein Thema von vier Takten würde in einer vierstimmigen Fuge schon für eine einzige Durchführung (wenigstens so viel wir bis jetzt einsehen) mindestens sechszehn Takte fodern.

Wie lang soll also ein Fugenthema sein?

Eine äusserliche Regel lässt sich schon desswegen nicht geben, weil ja die Länge der Takte verschieden und in einem schnellen Tempo natürlich weniger empfindbar ist, als in einem langsamen. Nur der Inhalt kann das Maass abgeben. Der Gedanke des Satzes muss vollkommen und mit genügender Fülle und Kraft ausgesprochen werden, und mehr nicht. Jenes ist oft mit wenig Tönen möglich. Seb. Bach behandelt in seinem wohltemperirten Klavier dieses Thema von fünf Tönen: —

323 

Dieses fast eben so kurze Thema *) —

324 

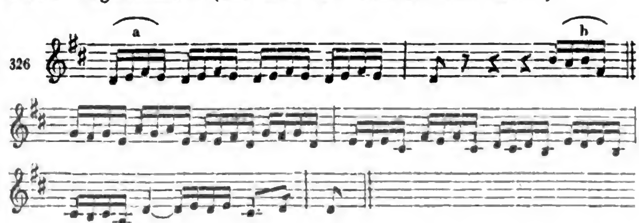
hat ihm zu einer trefflichen Fuge gedient und — unabsichtlich ergriffen — mit geringer Abweichung des Rhythmus,

325 

im ev. Choral- und Orgelbuch eine vom sonstigen Inhalt jener Bach'schen ganz verschiedne Fuge hervorgerufen. Wiederum finden wir bei jenem Meister in der Fugenkunst (besonders in seinen

*) Es ist ebenfalls aus dem wohltemperirten Klavier. Da wir noch viele Beispiele aus dieser Sammlung anzuführen haben, so sei vorausgesagt, dass alle Bach'schen Fugenbeispiele, bei denen nicht ein andres Werk angezeigt ist, aus dem wohltemperirten Klavier genommen sind.

Orgelstücken) so wie bei andern Tonsetzern bisweilen sehr ausgedehnte Fugenthemate (nur dies eine tonreiche von Bach *)

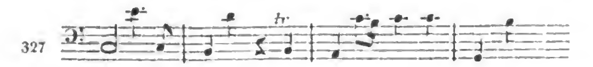


sei als Beispiel angeführt), ohne dass man sie irgend zu lang gedehnt, oder durch ihre Länge zur Fugenarbeit ungeeignet nennen könnte; dies wäre nur der Fall, wenn sie Ueberflüssiges, nämlich etwas nicht zum Ausdruck des eigentlichen Hauptgedankens Gehöriges enthielten.

Der Anfänger in der Fugenkunst thut übrigens wohl, sich nicht auf sehr grosse Themate einzulassen, selbst wenn sie wohlgebildet sind, noch weniger aber sich absichtlich sehr kleine (wie z. B. No. 323) zu wählen oder zu bilden, da diese wieder, wenn nicht das Ganze eng und dürftig ausfallen soll, eine Kunst und einen Reichthum der Behandlung fodern, deren er noch nicht sicher sein kann.

2. *Umfang des Themas.*

Das Thema soll in allen Stimmen, also auch in den Mittelstimmen auftreten. Daher ist es rathsam, ihm keinen zu weiten Umfang und besonders keine zu weit greifende Intervalle (Dezimen u. s. w.) ohne triftigen Grund zu geben; damit nicht, wenn es in Mittelstimmen erscheint, die andern Stimmen zu weit auseinander gehalten, oder genöthigt werden, sich dem weit auf- und abwärts schreitenden Thema anzuschliessen. Dieser Satz
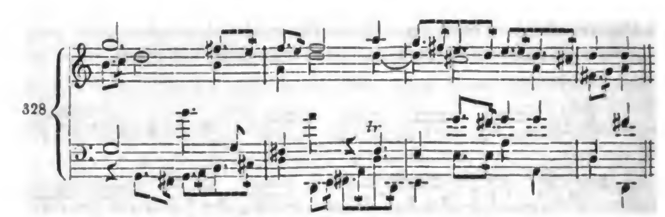


würde zu einem Fugenthema allenfalls geeignet sein, wenn er nicht durch seine weiten Intervalle unbequem wäre für die Stellung in Mittelstimmen. Entweder würden die äussern Stimmen zu weit getrennt,
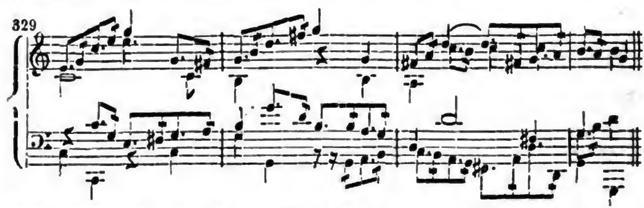
---

*) Aus der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebnen Sammlung von Orgelstücken.
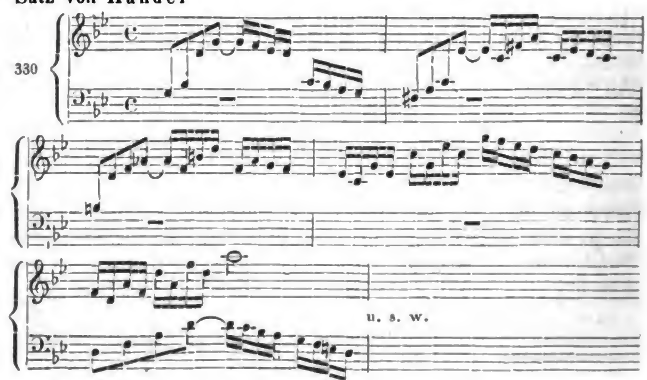




oder sie müssten dem Thema folgen und sich gelegentlich mit ihm kreuzen, z B. in dieser Weise, —



kurz es würden so vielerlei Schwierigkeiten und Uebelstände herzutreten, dass man **besonders im Anfang** wohl thut, sich gleich bei der Bildung des Themas zu mässigen. Es kommt ohnehin in Betracht, dass eine so weitgedehnte Tonfolge — zumal wenn man durch die Fugenform genöthigt wäre, öfter auf sie zurückzukommen — leicht in Gespreiztheit (wie die vorstehenden Sätze zeigen) oder in ein mehr gangartiges Laufwerk ausarten, das mehr durch sein Vorüber- und Ueberhingehen, als durch die Momente seines Inhalts interessirt, mithin weniger zur Fugenarbeit, als zu Figurationen (S. 208) geeignet sein würde. Ein trefflicher Satz von **Händel**



kann uns diesen Uebergang des Fugenthemas in gangartiges Wesen anschaulich machen. Die Anlage des Tonstückes *) ist in der That eine fugenartige; aber der Komponist hat wohl erkannt, dass seine Erfindung nach Umfang und gangartigem Inhalt ungeeignet sei für eine wirkliche Fuge, und hat (unter dem Namen Capriccio) ein Mittelwesen zwischen Fuge und Figuration gebildet.

Auch hier ist es unmöglich, ein allgemeines Maass festzustellen. Wir sehen an No. 323, einem Satze, der den Umfang einer kleinen Quarte hat, dass Fugenthemate selbst in sehr engem Raume möglich sind. Wiederum finden sich Themate genug, die den Umfang einer Oktave oder None haben, z. B. dieses Thema,

331

dessen Hauptzug eine None ist, oder dieses andre —



in periodischer Form, das den Vordersatz im Umfang einer None schliesst. Man kann daher nur rathen: den Thematen nicht ohne innern Grund weiten Umfang zu geben, die grossen Intervalle nur als entscheidende Karakterzüge zu ergreifen und eben als solche nicht durch Wiederholung zu schwächen. Daher ist das obige Bach'sche Thema, No. 331, mit der None gleichsam fertig, — es geht von da nur möglichst einfach und nahe in den Schluss; auch das andre Thema, No. 332, hat in jenem eine None ausfüllenden Theil (a) offenbar seinen Gipfel erreicht, und eilt von da zu Ende. Dagegen ist das Thema No. 327 bei aller rhythmischen Entschiedenheit doch mehr gangartig als satzartig, da es — wenn auch in bedeutenden Schritten — vorübergeht, ohne einen Mittel- und Anhaltepunkt zu bieten, einen Gipfel und entscheidenden Zug zu erreichen; auch in den beiläufig in No. 328 und 329 gegebnen Anwendungen macht sich der gangartige Karakter wohl fühlbar.

Dass übrigens ein künstlerisch gebildeter Geist über alle allgemeinen Regeln hinaus noch Mittel und Wege findet, ist uns schon vom ersten Theil her überall einleuchtend geworden. Und so möge ein einziges Beispiel, das Thema einer Orgelfuge von Seb. Bach **),



*) S. die vom Verf. bei Trautwein in Berlin herausgegebnen sechs Fugen und ein Capriccio von G. F. Händel.

**) In der vom Verf. veranstalteten Ausgabe No. 8.
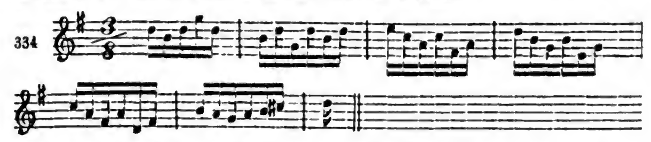


uns auch hier an die Unzulänglichkeit jeder allgemeinen Regel erinnern. Das Thema hat den Umfang einer Undezime. Aber es hebt sich bei aller Majestät seines Ganges mit Mässigung auf seinen Gipfel und senkt sich eben so, würdig und gemässigt in seine Tiefe; und dabei ist seine Entfaltung so ruhig, dass die übrigen Stimmen nicht hinauf oder hinunter gerissen und gedrängt werden, wie in No. 328 und 329, sondern sich bequem und zu ihrem eignen Vortheil dem Gang des Themas anschliessen.

3. *Inhalt des Themas.*

Wir besitzen längst alle Mittel, alle melodischen und harmonischen Motive, um einstimmige Sätze und Perioden, also auch Fugenthemate zu bilden. Im Allgemeinen haben wir daher nur zwei Erinnerungen zu machen, — die sich übrigens ebenfalls fast von selbst einem Jeden darbieten.

Erstens ist zu bedenken, dass Themate, die auf harmonichen Motiven beruhen, die schon früh (Th. I, S. 415) bemerkte Leerheit der blos akkordischen Bildungen an sich haben und überdies meistens nur die eine in ihnen selber enthaltene Harmonie zulassen, allenfalls mit der Ausdehnung eines Dreiklangs in einen Septimenakkord, oder eines Septimenakkordes in einen Nonenakkord. Erwägt man nun, dass ein Fugenthema in der Ausarbeitung oft wiederkehrt, so sieht man, wie leicht Einförmigkeit und Leere bei der Wahl eines solchen Themas zu befürchten ist, und wie wohl man besonders Anfangs thut, seine Themate nicht allein oder vorherrschend aus harmonischen Motiven zu bilden. Seb. Bach, der gleichsam alle Richtungen der Fugenform schaffend durchforscht hat, ist auch zu einem solchen harmonischen Thema



gekommen und hat es mit meisterhafter Leichtigkeit behandelt *). Aber bei aller Nettigkeit und Lebendigkeit des Tonstückes ist es doch weit entfernt von der reichen und tiefen Ausarbeitung der meisten Bach'schen Fugen; der Meister selbst hat fühlen und erkennen müssen, dass dieses Thema einer reichern Behandlung nicht günstig sei.

*) Ein ähnliches, aber von verschiednem Sinn, ist in No. 443 mitgetheilt.

Zweitens hat man längst ausfindig gemacht, dass eine gewisse Tonfolge besonders geeignet sei, fliessende Harmonie, Vorhalte mit Bindungen u. s. w. hervorzurufen. Es sind dies jene

Quartquintengänge,

die wir schon im ersten Theile, No. 319 bis 323 als Grundbässe von Septimen- und Nonenakkordfolgen in Bewegung gesetzt haben. Allein eben dessbalb sind dergleichen Gänge bald nackt, bald verkleidet so oft schon zu Fugenthematen gebraucht worden, dass man förmlich vor dem damit eingerissenen Schlendrian warnen muss. Ohnehin sind dergleichen Tonfolgen, vermöge ihres gleichbleibenden Grundgehalts eher zu Gängen, als zu Satzbildungen geeignet und verbreiten bei der Durchführung des Themas durch die Stimmen über das Ganze eine solche Eintönigkeit, dass man leicht nichts Andres, als einen fortgesetzten Gang zu hören meint. Es kann nicht ausgesprochen werden, dass dergleichen Gänge unzulässig oder unbrauchbar seien; vielmehr werden wir gelegentlich selbst noch Themate zu betrachten haben, die auf ihnen beruhen und trefflich bearbeitet worden sind. Nur vor der bequemen Hingebung an das Gewohnte und leicht zu Handhabende war zu warnen.

4. *Harmonische Konstruktion.*

Wir wissen schon (S. 242), dass das Thema geeignet sein muss zu einem Schluss, — also der Regel nach zu einem Ausgang aus dem Dominantakkord in den tonischen Dreiklang des Hapttons oder einer andern Tonart, in die man übergeht. Diese Regel ist genügend.

Die ältere Theorie spricht noch aus: das Thema müsse eine gute Harmonie, oder wo möglich mehr als eine Harmonisirung zulassen; ja man hört sogar öfters ein Thema um so günstiger nennen, je reichere und je mehrfache Harmonie es gestattet. Diese Aussprüche scheinen theils falsch, theils überflüssig.. Denn es muss uns schon aus dem ersten Theil einleuchten, dass jeder kunstmässig gebildete Satz auch nothwendig eine angemessne Harmonie zulässt oder vielmehr in sich trägt, und dass die meisten Sätze mehr als eine, oft sehr viele Harmonisirungen möglich machen. So weit ist also jene Bemerkung überflüssig. Nun ist ferner zwar zuzugestehen (und uns längst bekannt), dass Wechsel in der Harmonie eines der Mittel ist, Mannigfaltigkeit in den Satz zu bringen. Allein zu gleichem Zwecke stehen uns noch ganz andre Mittel zu Gebote; und es ist übrigens keineswegs der Zweck eines Kunstwerkes, möglichste Mannigfaltigkeit darzulegen, sondern einzig und allein: die Idee des Künstlers — einfacher oder mannigfaltiger gestaltet — zu

offenbaren. Jene Foderung der ältern Theorie ist also eine irreführende, wenn man Themate mit Rücksicht auf sie bilden oder eine überflüssige, wenn man nicht mit Absicht nach ihrer Erfüllung zu trachten hat.

Einer Abweichung (wenn man sie so nennen will) von der Regel, dass das Thema satzförmig oder periodisch schliessen solle, ist noch zu gedenken. Man findet nämlich besonders für kleinere und leichtere Fugenarbeiten bisweilen Themate, die nur einen Halbschluss andeuten. Ein solches wäre z. B. dieser Satz.



Bei aller Entschiedenheit des Rhythmus, nach der er strebt, sprechen doch alle seine Töne, bis auf den letzten, im Grunde nur die tonische Harmonie aus und man muss annehmen, dass mit dem letzten Tone der Halbschluss auf die Dominante erfolgt. Dasselbe wäre bei diesem Satze der Fall,



der zwar nicht so hartnäckig an der Tonika festhält, doch aber eben so deutlich den Hauptschluss von ihr auf die Dominante andeutet. Was ist von solchen Sätzen zu halten? —

Sie sind nicht unzulässig; sie sind Sätze, so gewiss und so gut, wie alle unsre Vordersätze einfacher Perioden seit der Naturharmonie. Aber sie sind für sich eben so wenig, wie jene, befriedigend; sie haben die Natur der Vordersätze und lassen einen Nachsatz mit vollbefriedigendem Schluss erwarten. Welchen Einfluss dies auf die Fugenarbeit hat, wird sich weiterhin (im vierten Abschnitte) zeigen.

Dritter Abschnitt.

Die Erfindung des Fugenthemas.

Nach dem früher über Satzbildung und im vorigen Abschnitt über das Fugenthema Bemerkten könnte eine weitere Unterweisung vielleicht unnöthig scheinen. Allein die Erfahrung früherer und besonders neuerer Zeit beweiset das Gegentheil. Gar vielen keineswegs talentlosen oder ungebildeten Musikern ist die Erfindung angemessner Fugenthemate nicht, oder so selten gelungen, dass man öfters schon auf die Vorstellung gerathen ist: ein Fugenthema sei

eben ein Glücksfund, müsse als solcher dankbar aufgenommen und zu passender Gelegenheit verspart werden. Es verhält sich aber damit, wie überhaupt mit jeder künstlerischen Thätigkeit. Natürliche Anlage, erweckte und zusammengehaltne Stimmung, selbst eine zufällige Anregung, ja ein von Aussen kommender Anklang üben oft unberechenbar glücklichen Einfluss. Aber hier, wie überall, ist es eben die Aufgabe der Bildung, dem Naturell oder äussern Zufall zu Hülfe zu kommen und den Künstler nicht zu willenlos abhängig bleiben zu lassen von momentanen Stimmungen und Einflüssen, die nicht in seiner Gewalt stehen.

Eine Unterweisung in der Erfindung oder Ausbildung des Fugenthema ist aber um so nöthiger, je wichtiger das Thema für die Fugenarbeit selbst ist. In andern Kunstformen können wir — wenn es sein muss — ein ungünstiges oder unkräftiges Motiv, ja einen ganzen Abschnitt oder Theil durch einen zweiten glücklicher erfundnen einigermaassen vergüten, ja es steht uns meist frei, auf jenes Unbefriedigende — wenn es einmal nicht zu beseitigen sein sollte — gar nicht, oder nur flüchtiger, oder in günstig veränderter Weise, zurückkommen. Bei dem Fugenthema ist das aber gerade das Wesentliche, dass es durch das ganze Werk hindurch die Hauptsache bleibt und in allen Stimmen mehrfach, ja oft wiederholt wird. Jede seiner Stärken, aber auch jede seiner Schwächen kehrt oft wieder und äussert ihren Einfluss zuerst auf den Komponisten, dann auf den Hörer. Ist jener von seinem Thema nicht selbst ergriffen, durch und durch befriedigt und erfüllt, sagt sein Thema ihm nichts Werthes und Wichtiges: wie will er sich da ein ganzes Tonstück hindurch mit ihm angelegentlich beschäftigen? Er wird es entweder fallen lassen (das heisst, keinen Fugensatz schreiben), oder mit ihm eine mechanische kalte Handthierung treiben; und das ist allerdings der Grund, warum besonders in neuerer Zeit so viel nichtssagende, unmusikalische Fugensätze geschrieben worden sind, und man vielfältig auf die Vorstellung gerathen ist, die ganze Fugenarbeit sei ein trocknes, unkünstlerisches und geistloses — oder doch nur dem abstrakten Verstande, der Berechnung anheimfallendes Wesen.

In einem gleich unkünstlerischen Sinn hat sich auch die Eitelkeit der Techniker oft darin gefallen, absichtlich geringe nichtssagende Themate zu wählen, um zu zeigen, was ihr Geschick selbst aus so geringem Stoffe machen könne. Allein solches Unterfangen kann nur die technische Geschicklichkeit, — die Künste des Tonsetzers, nimmermehr die Kunst offenbaren und fördern; denn das, was wesentliche Bedingung in Kunst und Kunstwerk ist: dass der Künstler mit ganzer Seele in seinem Werke sei, — das eben fehlt.

Wir wollen sogleich gegen Missverständniss und Eitelkeit aussprechen: dass wenn die Fugenarbeit nichts als ein Machwerk des Verstandes und technischen Geschicks, wenn sie gar ein Spiel jener noch obenein pedantischen und anmuthlosen Eitelkeit sein sollte, wenn sie nicht eben sowohl, wie jede andre Kunstform, die oben ausgesprochne Bedingung alles künstlerischen Wesens in sich erfüllt, — dass sie dann auch kein Kunstwerk, sondern ein verfehltes, todtes Wesen ist und in dem Gebiete wahrer Kunst nicht leben und bestehen kann. Man wird indess wohl schon aus dem ersten Abschnitt erkannt haben, dass der Fugenform eine wahrhaft künstlerische Idee zum Grunde liegt, und es wird sich immer mehr und mehr herausstellen, wie kunstgewaltig und reich diese Idee ist. Aber dann muss dieses künstlerische Wesen in jedem Theile der Fugenarbeit, und vor Allem in dem ersten und Hauptsatz, im Thema, walten.

Es ist daher alles Ernstes schon dem Lernenden zu empfehlen, dass er keine Fugenarbeit unternehme, wo er nicht vom Thema schon angezogen und nach Verhältniss seines Standpunktes befriedigt sei, dass er sich vor Allem das Wesen der Fugenthemate vollkommen klar mache und sich förmlich in deren Bildung übe.

Sein Trachten muss bei diesen Uebungen und Erfindungen darauf gerichtet sein:

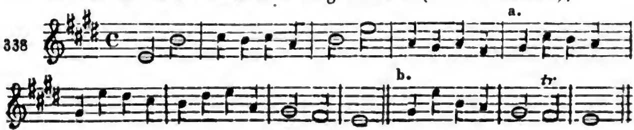
das, was er sagen will, auf das Bestimmteste, Energischste und Gedrängteste auszusprechen, und zwar in Hinsicht auf *Tonfolge* und *Rhythmus*. Alles unbestimmte *Hin und Her*, alles *Unfertige* und *Unentschiedne*, jede *Schlaffheit*, jede *Inkonsequenz*, jede nicht nöthige, *nicht fördernde Wiederholung* straft sich unausbleiblich.

Wenn ein altes (in Marpurg's Fugenkunst angeführtes) Fugenthema so

337 u. s. w.

anhebt: so ist schon die Hoffnungslosigkeit des ganzen Unternehmens klar. Der zweite Takt ist eine leere Wiederholung des ersten und bezeuget blos, dass dieser nicht genüget, nicht genug gesagt hat; *folglich* werden wir schon in einer einzigen vierstimmigen Durchführung *einen ungenügenden Takt achtmal* mit anhören müssen.

Betrachten wir ein andres Fugenthema (von Telemann),



so sehen wir, wie der Verfasser besonders vom fünften Takte an sich und sein Thema hin und her quält, ohne vor dem neunten Takte das Ende zu finden, oder auch nur irgend einen entscheidend hervortretenden Zug festzuhalten, — denn das Motiv der ersten zwei Takte wird zwar einmal gesteigert wiederholt, dann aber ganz verloren. Wenigstens kürzer wäre der Schluss bei b gewesen, der sich möglichst nahe an das Original zu halten hatte.

Zusammengeballter ist dieses Thema von Kirnberger.
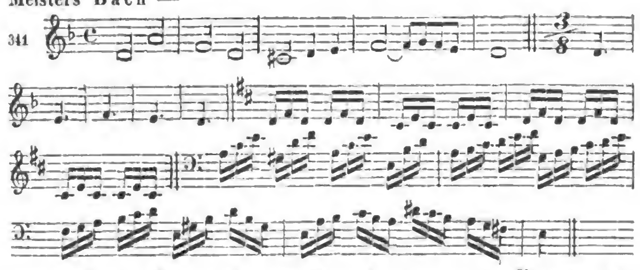


Allein Rhythmus und Tonfolge sind einförmig und der Schluss auf den zuerst und inmitten gehörten Tönen öde; es ist ein gepresstes Gehen, aber es gelangt zu nichts. Noch bestimmungsloser treibt sich ein andres Thema desselben (in andrer Beziehung so sehr verdienten) Tonlehrers —



ganz willkührlich herum, ohne irgend etwas Bestimmtes durchzusetzen; man fühlt, wie sich der Tonsetzer im zweiten Takte besonnen, was nun anzufangen sei? wie er dann eine Synkope als Würze hineingethan und sich einschlafend zur Tonika wieder niedergelassen hat.

In allen diesen Beispielen (und sie liessen sich sehr vermehren) wird sichtbar, dass die einfachen Gesetze der Satzbildung, die uns der erste Theil gelehrt hat, verabsäumt worden sind. Wir tragen kein Bedenken, ihnen selbst ein Paar Themate des ehrwürdigen Meisters Bach —
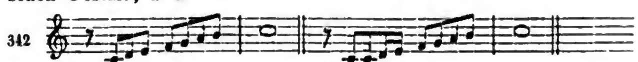


zuzugesellen. Das erste derselben liegt seiner „Kunst der Fuge“ *) zum Grund und ermangelt unleugbar in seinem zweimaligen Auf- und Absteigen einer entschiednen Richtung, so wie eines bestimmt durchgesetzten Motivs. Allein es ist zu bemerken:

*) Im dritten Bande der Gesammtausgabe bei Peters in Leipzig.
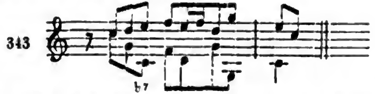
dass Bach in diesem Werke nicht ein Kunstwerk, ein Erzeugniss tiefbewegten Künstlergeistes, sondern nur ein Meister- und Musterstück von Fugenarbeit hat aufstellen wollen. Für diesen Zweck bildete er sein Thema, und führte es mit bewundernswürdiger Kunstfertigkeit durch. Die andern Themate (besonders das zweite und dritte) haben selbst unter Bach's Händen ihre Unfruchtbarkeit bewiesen *).

Jedenfalls muss also — dies ist im Vorhergehenden klar geworden — dem Studium des Fugenthemas die Lehre von der Satz- und Periodenbildung zum Grunde liegen. Auf sie gehen wir daher zurück.

Welches war nun die erste Grundlage für Melodie? Die Durtonleiter. Schon sie könnte in irgend einer abrundenden rhythmischen Gestalt, z. B. —

342 

als Thema dienen (und in der That hat, wenn wir nicht irren, der Abt Vogler sie in einer Symphonie zum Thema einer Fuge benutzt), da sie melodisch und harmonisch vollkommen abgerundet schliesst. Allein ihre Tonfolge ist so häufig, ja unvermeidlich in Gebrauch, dass sie als Fugenthema nichts Karakteristisches, Unterscheidendes mehr enthält. Wir müssen also diese Tonfolge irgendwo bezeichnend unterbrechen, das heisst ändern. So ist in unserm ersten Fugenthema, No. 310, geschehen. Wir sind nur bis *f* (bis zur Unterdominante) gegangen, haben diesen Punkt des Stillstandes durch Wiederholung bezeichnet und einen belebenden Hülfston eingemischt, und uns nun auf Töne der Dominantharmonie (*d* und *g*) gewendet, um damit den Schluss einzuleiten. Von diesen Tönen wäre *g* der nächste gewesen; da wir aber von der diatonischen Folge abgehen wollten, kamen wir nothwendig auf *d* und liessen *g* folgen, um dem Dominantakkorde mehr Breite und Gewicht zu geben. So erscheint also unser Thema für seinen Zweck, und als erste Abweichung von der nackten Tonleiter gerechtfertigt, giebt auch den wichtigsten Harmonien (vergl. No. 316)

343 

Raum. Seine Kraft (sie ist freilich nicht gross) beruht darauf, dass

*) Man findet diese Fugen im neunten Bande der Peters'schen Gesammtausgabe. Sie sind vielleicht Jugend- oder flüchtige Gelegenheitsarbeiten, etwa um einem Schüler irgend etwas zu zeigen oder eine Uebung zu geben, — wenn sie überhaupt vom Meister Sebastian herrühren.

die Melodie bis zur Quarte, dann zur Quinte steigt und dazwischen in einer etwas eckigern Weise zurück und wieder hinauftritt; der Rhythmus wird wenigstens einigermaassen durch die eingemischten Sechszehntel belebt.

Verstärken wir nun vorerst den Urbestandtheil, verlängern wir die diatonische Tonfolge, ohne jene Sechszehntel aufzugeben. Wir gehen von ihnen nach *g* aufwärts.



Aber hier sind wir wieder der Tonleiter in die Hände gefallen, und haben den karakteristischen Rückschritt eingebüsst. Wo musste der jetzt geschehen? nach *g*; aber dies deutet auf den tonischen Dreiklang, und die Melodie kann daher nur in das nächstgelegene *e*, oder kräftiger in das tiefere *c* treten. Dies ist hier geschehen.



Von *c* hat sich das Thema wieder in den nächsten diatonischen Ton (nach dem letzten *g* nämlich) nach *a* erhoben, und damit den wichtigen Moment der Unterdominante bezeichnet; daher wird auch dieses *a* bedeutsam lange festgehalten. Nun geht der Satz wieder zur Ruhe hinab. Diese Richtung ist angemessen, der Rhythmus aber matt; wir haben schon genug Achtel gehört, und schon ist eine lebhaftere Regung erweckt worden. Mischen wir daher einige Sechszehntel ein, z. B.

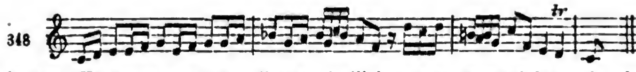


die unsern Schluss beleben.

Könnte diese lebhaftere Bewegung nicht gleich zu Anfang eintreten? Wir behalten den Auftakt bei und greifen zu der lebhaftesten Figur der bisher gefundnen Themate, der in No. 344. Dies giebt uns folgendes Thema,



das schon Seb. Bach in einer Orchestersuite aus *D*dur gebraucht hat. Wie wir durch Tonwiederholung und Rückschritte die Tonfolge karakterisirt und erweitert haben, leuchtet ein; merkenswerther scheint, dass diesmal die Septime Ziel der Tonbewegung geworden und der Schluss in der Unterdominante erfolgt ist. Verlegen wir das Thema aber auf die Dominante (oder denken uns als Hauptton *F*dur), so haben wir wieder einen tonischen Schluss; wollen wir beides nicht, so lenken wir das Thema in einem Zusatze

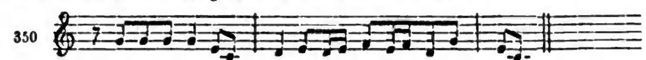
348 

in den Hauptton zurück. Es ist freilich etwas ausgedehnt, durch den breiten Gang erst auf-, dann abwärts.

Wir wenden uns einer andern Grundlage der Melodie zu, der akkordischen (terzenweisen) Tonfolge, und wählen die herabsteigende Richtung. Unser erstes Thema könnte dieses sein.

349 

Wir haben dabei die Rhythmik von No. 343 beibehalten und den Schluss diatonisch gebildet, um nicht zu tief in das hohle Arpeggienwesen zu gerathen. Sollte (wie wir hoffen) der Rhythmus nun schon zu abgenutzt erscheinen, so verstärken wir das rhythmische Element und gerathen auf dieses Thema,

350 

immer noch an dem Alten möglichst festhaltend, z. B. nicht einmal die Taktart wechselnd und den Schluss von No. 346 beibehaltend.

Indess wir wollen nicht sogleich in die aus der Tonleiter genommnen Motive zurückfallen. — Dann liegt es nahe, den Terzengang weiter fortzuführen nach *a*, oder auch nach *a* und *f*. Allein das ist eintönig und *f*, die untere None des Anfangstones, zu tief. Dann werfen wir es hinauf und bilden folgendes Thema,

351 

dessen zweiter beweglicherer Hälfte die Melodietöne *e*, *d*, *c*, *h*, *g*, *e* zum Grunde liegen. Oder wir kehren schon bei *a* um, legen ihm aber nicht den Dreiklang von *f* unter, sondern den Dreiklang *d—f—a*, oder den Septimenakkord *h—d—f—a*, oder besser den Nonenakkord *g—h—d—f—a*. Dieser führt auf folgendes Thema,

352 
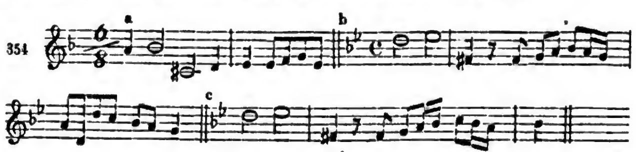
dessen gehaltne erste Hälfte eine lebhaftere zweite, dessen tiefer Hinabschritt (nach *g*) ein Erheben foderte. Daher der lebhafter rhythmisirte diatonische Gang, der auf dem wichtigsten Tone der vorausgesetzten Harmonie (nächst dem schon dagewesnen *a* und *g*), auf der Septime *f*, seine natürliche Gränze findet. Nun könnte man zum Schlusse die Dreiklänge von *F* und *D*, den Dominantakkord und die tonische Harmonie erwarten; dem entspricht der Schlusssatz des Themas, der dabei vom höchsten Tone desselben

(*a*) ausgeht und sich lebhafter, aber abwärts bewegt, nach bekannten Grundsätzen. — Oder, wollte man finden, dass der Hauptton schon im ersten Theil des Themas befriedigt sei, so könnte jener Schlusssatz umgeändert und nach der Dominante geführt werden.



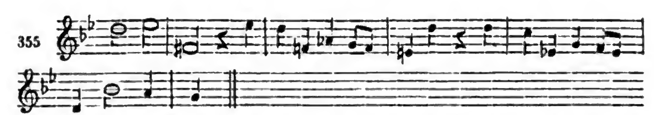
Ueberblicken wir nun das Thema No. 352 und alle frühern bis No. 345, so ist in jedem, oder den meisten besonders irgend ein bedeutsamerer Schritt (die None in No. 352, die Sexte in No. 346 u. s. w.), der die Aufmerksamkeit und Theilnahme weckt, wenn das Vorausgegangne sie weniger berührt haben sollte. Dies öffnet uns eine neue Reihe thematischer Erfindungen. Wir können ja von irgend einem bedeutsamern Intervall zu einem Fugenthema angeregt werden, oder nach einem gleichgültigern Anfang auf ein solches gerathen und es als Kern des Themas festhalten.

Hierbei müssen wir wohl erwägen, ob der bedeutsame Zug für sich allein genügt, oder vielleicht noch eine Steigerung durch Wiederholung u. s. w. erfodert. In einem oder dem andern Fall sollen wir von der Hauptsache ohne Winkelzüge und Aufhalt zum Schluss schreiten, damit nicht die längere und mattere Fortsetzung das Thema wieder ermatten lasse. So hat Bach in No. 331 gethan; von der None geht er ungesäumt zum Schluss. Auch in No. 332 und 352 geschieht nach dem entscheidenden Momente nicht mehr, als unumgänglich nöthig erscheint, um mit Genügen zu schliessen. In gleichem Sinn ist ein älteres Thema (a)
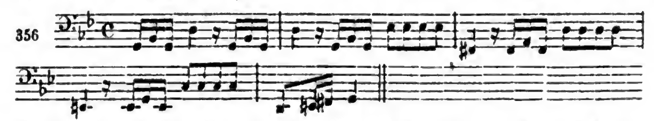


abgefasst, wogegen ein andres (b), das auf demselben Hauptzuge beruht, sich weitschweifig zu Tode langweilt, statt sogleich (etwa wie oben bei *c*) zum Schluss zu gehen.

Genügt aber das Kernintervall, aus dem das Thema erwachsen sollte, nicht: so muss es wenigstens der Erzeuger der noch nöthigen entscheidenden Momente werden, man muss nicht willkührlich einen Zug auf den andern häufen. So hilft in dem obigen Thema No. 354 b die mit unterlaufende Oktave gar nichts, weil sie gelegentlich und willkührlich eintritt, statt aus dem Kern zu erwachsen. Sollte das Thema erweitert und verstärkt werden, so musste der entscheidende Septimenschritt, z. B. so:
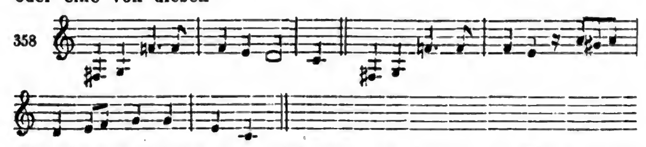


die Quelle der weitern Bewegung sein. So ist dieses Thema aus dem Choral- und Orgelbuche (Vorspiel zu dem Choral: Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort)



mit seinen Sexten und Septimen eine Folge des anfänglichen Quintenschritts. Dagegen erscheint uns folgendes Thema von Kirnberger
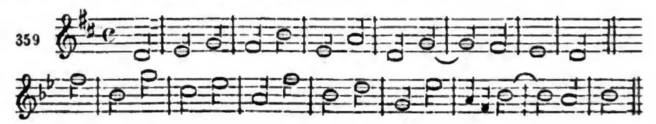


mit dem Septimenschritte reif zum Schluss, und durch die angehängten Quarten verdorben; schon die bei b getroffne Wendung, oder eine von diesen —



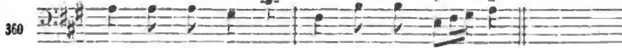
(die alle dem Original möglichst nahe anschliessen), dürfte vortheilhafter sein.

Und hier kommen wir nochmals auf jene vielberufenen Quartengänge (S. 249) zurück. Wie wir im Obigen von No. 342 an uns Themate gewissermaassen erzogen haben, so lässt sich auch der abgenutzten Quartenfolge noch ein frischerer Zweig entlocken. Das Gefühl, der Gang solcher Folgen kann einmal im Momente der Komposition uns besitzen; wir wollen es nur nicht nackt und roh heraustreten lassen, wir wollen selbst diesen Stoff mit irgend einer rhythmischen Energie und Freiheit oder irgend welcher melismatischen Blüte veredeln. Nackt und blos stehen die Sequenzen in diesen Thematen zweier älterer Tonsetzer da,

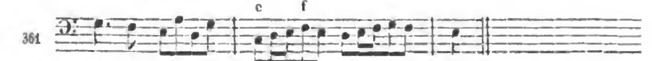




sie herrschen auch in diesen Thematen aus Graun's Tod Jesu



und Mozart's *C*dur-Fantasie,



und wir werden sie noch mehrmals selbst in meisterlichen Fugensätzen finden; aber sie haben dann durch Rhythmus und melismatische Ausbildung sich veredelt, suchen die Einförmigkeit der innern Organisation anmuthig oder bedeutungsvoll zu verhüllen.

Schlussbetrachtungen.

Erste.

Die vorstehende Anleitung ist, wie sich gebührt, nur auf einige der einfachern Gestaltungen beschränkt worden; sie genügt, wenn sie den Anfänger dahin bringt, seine Themate aus irgend einem gegebnen oder gefundnen Grundmotiv als konsequente, bestimmte, energisch gebildete Sätze oder Perioden hervorzuarbeiten. Das Uebrige kann nach allem Frühern seinem Eifer und Ueberlegen anvertraut bleiben. Es kommt Alles darauf an,

dass jeder Gedanke in sich selber vollkommen ausgebildet und geschlossen werde,

dann aber,

dass man nur hierauf sich beschränke,

nicht etwa das energisch Vollendete nun noch zu stärkerm Effekt steigern und aufreizen, oder nach dem entscheidenden Zuge noch einen neuen bringen wolle. Je konzentrirter ein Thema auf einen einzigen Entscheidungspunkt losgeht, desto günstiger wird es sich in der Fugenarbeit bewähren.

Zweite.

Man hat stets Seb. Bach als Meister in der Fugenkunst anerkannt, und in seinen Fugen eine Kraft des Lebens empfunden, deren andre Tonkünstler nur sehr selten haben theilhaftig werden können. Es ist hier der Ort, zu bemerken: dass diese Meisterschaft keineswegs blos auf seiner Kunstfertigkeit und auf der Kraft beruht, Harmonien und Stimmen tiefsinnig zu kombiniren, sondern dass sie schon ausgeht von der Bildung seiner Themate. Schon diese sind voller Leben und Kraft, folgerecht und

auf ein bestimmtes Ziel hingerichtet; sie haben den Meister erfüllt, und daher musste auch die Ausführung daran entzündet und beseelt werden. Dies ist ein Gegenstand ernstlichen Studiums für jeden, der sich in der Fugenkunst festsetzen will. In der ruhigsten Weise hält Bach wenigstens die Konsequenz des Fortganges nach den Bedingungen der periodischen oder satzmässigen Melodie fest; z. B. in diesem Thema *) aus dem wohltemperirten Klavier,



das (ähnlich unserm ersten in No. 310, nur höher ausgebildet) in gleichmüthigem Gange mit der Tonleiter beginnt, mit einer kleinen Erregung des Rhythmus und ein Paar hin- und herlenkenden Quartenschritten sich belebt und bewegter zum Ende hinab eilt. In frischerer Weise setzt das in No. 332 mitgetheilte Thema ein, durchwandert die ganze Molltonleiter bis zu dem ominösen Schritte der übermässigen Sekunde, und beugt nun hinab, einen Schluss von der Unter- in die Oberdominantenharmonie andeutend. Auf diesem nachdenklichen Punkt unterbricht sich der Gang und führt dann leichter und ruhiger zu Ende. Wir sehen hier beiläufig ein Fugenthema von vollkommen periodischer Gestaltung, während die meisten der bisherigen Themate nur Sätze waren. Schliessen wir diesen auf der Tonleiter begründeten Thematen ein Paar andre von Bach an. Dieses



wirbelt die halbe Tonleiter hinan und entfernt sich dann zögernd vom Gipfel; hätte es nach der anfänglichen Weise fortrollen und ganz unstät werden, oder sich nach solchem Anfang energischen Rhythmus anmaassen sollen? Der aufsprudelnde Anfang schleicht gleichsam beschämt und stockend zurück. Hier —



sehen wir ein ähnliches schnell auf den Gipfel stürmen und dann zurückweichen. Aber das gipfelnde *e* kann nicht ohne Wirksam keit aufgegeben werden; daher die Weise des Zurückgehens.

Wie die Kraft des Rhythmus ein Thema karakterisiren könne, haben wir an No. 356, noch besser an diesem Thema zu beobachten,

---

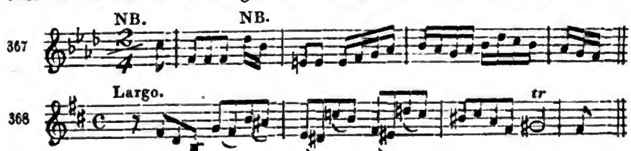
*) In den neuern Ausgaben ist das Achtel *f* im ersten Takte punktirt und die beiden folgenden Sechszehntel sind Zweiunddreissigstel geworden. Uns scheint die obige Lesart dem Karakter und der Organisation des Ganzen gemässer.



das (statt ruhigen festen Einsatzes und Fortgangs vom Haupttone weg, oder vom Auftakt unmittelbar zum Hauptton hin) mit einer gewissen Eigenwilligkeit anhebt, sich gleichsam besinnend fester stellt und endlich förmlich pocht auf das feste Vollführen. Der ganze Karakter der Fuge und des dazu gehörigen Vorspiels entspricht diesem Sinn; es ist Alles miteinander aus der einen Idee oder Erregung hervorgegangen. — Anderwärts ist es eine bedeutungsvolle Wendung, irgend ein bedeutender Schritt, der den Kern des Themas ausmacht, wie z. B. in dem in No. 331 gezeigten Thema der Aufschwung von der Dominante in deren None, noch bedeutungsvoller nach dem sinnend verweilenden Anfange durch die vorangehende Pause des Nachdenkens; — oder in leichterer Weise, ebenfalls durch Pausen, diesmal aber scherzend, gleichsam neckend gewürzt, in diesem Thema, —



oder in tieferm Sinn inniger Wehmuth in diesen Thematen, —



In all diesen und den meisten andern Bach'schen Thematen wird jeder, der aufmerksam und theilnehmend herzutritt, sogleich den Grundkarakterzug des beginnenden Tonstücks, den Grundbegriff seines Inhalts erkennen und die Bestätigung unsrer Grundsätze finden.

Dritte.

Der letzte Anspruch, den wir an die Erfindung eines Fugenthemas knüpfen, darf unbeachtet bleiben, bis alles bisher Gesagte begriffen und eingeübt ist. Dann aber fodert er ernstliche Beachtung.
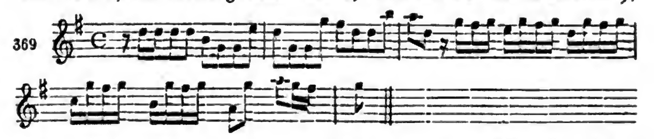
Wer sich im ersten Theile (S. 319 u. s. f.) eine bestimmte und lebenvolle Vorstellung von dem Karakter der verschiednen Stimmen erworben hat, der weiss, dass eine jede sich in ihrer eigenthümlichen Weise ausspricht und dass das, was für die eine recht und passend ist, für eine andre nicht in gleichem Maasse geeignet sein kann.

Nun tritt zwar in Fugensätzen das Thema nach und nach in allen Stimmen auf, es beherrscht jede und jede muss sich ihm bequemen. Allein am klarsten und bestimmtesten muss es in der Regel in derjenigen Stimme erscheinen und wirken, in der es zuerst und allein auftritt; in den folgenden Stimmen ist es nicht mehr neu und wir haben uns schon von seinem ersten Auftreten her eine gewisse Vorstellung von seinem Sinne gebildet, hören es auch nicht mehr allein, sondern nun in Begleitung des Gegensatzes, — widmen ihm daher nicht mehr ausschliessliche Theilnahme.
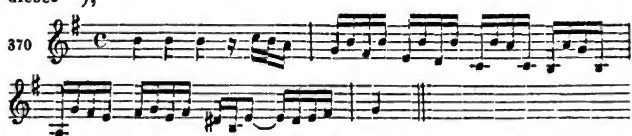
Hieraus folgt, dass es von Wichtigkeit ist, in welcher Stimme das Thema zuerst auftritt, dass es daher sehr rathsam erscheint,

ein Fugenthema gleich für eine bestimmte Stimme, gleich in dem Karakter dieser Stimme zu erfinden,

oder — wenn dies einmal versäumt ist — sorgfältig zu erwägen, welche Stimme am geeignetsten ist, es in seiner vollen Kraft und Bedeutung darzustellen. Hierbei kommt zwar zuerst die Tonlage in Betracht; ein hochliegendes Thema, z. B. dieses von Händel *),



wird natürlich dem Diskant oder Tenor, ein tiefliegendes, z. B. dieses **),



wird dem Alt oder Basse zuertheilt werden müssen. Allein demnächst muss auch der Karakter der Stimme dem Sinn des Themas entsprechen. Die stillen, mässig bewegt dahingehenden Themate No. 310 und 362, eignen sich mehr für den Alt, als für den Bass, dagegen würden die Themate No. 325 bis 328 im Alt zu unkräftig auftreten. Das Thema No. 356 foderte zum vollen Ausdruck seines pochenden Rhythmus so gewiss den Bass, wie das kühne und leidenschaftliche No. 365 den Tenor, oder das leicht gaukelnde in No. 334, oder das artig spielende No. 366 oder 369 eher den

*) Aus der fünften von 12 Sonaten für Flöte, Oboe oder Geige mit beziffertem Bass. Händel hat dieses nette Thema nur sehr leicht benutzt; an einem andern Ort hätte es eine reichere Ausführung gestattet und verdient.

**) Aus der S. 247 erwähnten Sammlung.

leichten Diskant, als den leidenschaftlichen Tenor. Das letzte Händel'sche Thema (No. 370) oder der Anfang von No. 326, oder No. 363 würden sich, träten sie zuerst im Bass auf, zu tosend und ungestüm, und das Thema No. 333 nirgends so schlank und leicht, als im Diskant, ausgenommen haben.

Das Nähere darf aus der Lehre des ersten Theils vorausgesetzt werden. Selten wird man in den Werken der Meister, namentlich Seb. Bach's, diesen Punkt versäumt finden.

Vierter Abschnitt.
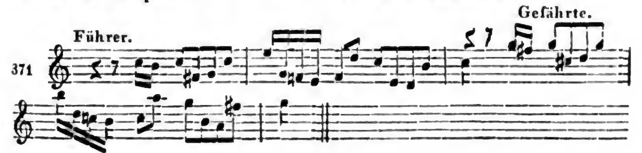
Die Bildung des Gefährten.

Bei der ersten oberflächlichen Anschauung der Fugenarbeit haben wir die zweite Stimme der ersten

entweder auf derselben Stufe (im Einklang oder in der Oktave, No. 311, 312)

oder in der Dominante (No. 313)

antworten sehen. Der erstere Fall, die Antwort auf derselben Stufe, war unstreitig der nächstliegende; aber die Folge davon war, dass die Modulation sich höchst einförmig gestaltete, auf derselben Stelle gefesselt blieb. Daher eben schritten wir zum zweiten Fall und erlangten durch die Stellung des Gefährten auf die Dominante die erfoderliche Beweglichkeit der Modulation. Ausdrücklich wurde dabei (S. 238) festgesetzt, dass der Gefährte in der Tonart der Dominante stehen sollte, — nicht etwa blos auf den von der Dominante an abgezählten Tonstufen; denn nur das Erstere giebt wirklichen Modulationswechsel; — und so ist auch in No. 314 und 316 komponirt worden, zum Gefährten trat bald oder etwas später die Tonart der Dominante ein. Wollte man (wie im ersten Satze No. 315) den Gefährten so behandeln, dass er im Hauptton bliebe, so würde die Modulation keinen Fortschritt machen, die Behandlung würde oft gezwungen werden, — ja es würde bei solchen Thematen, die ihre Tonart recht bestimmt aussprechen, gar nicht möglich sein, ohne offenbare Fehler und Widernatürlichkeiten im Hauptlone zu bleiben. So ist in diesem Thema

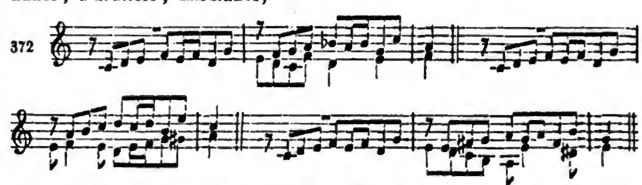


der Hauptton *C*dur, dermaassen bestimmt ausgesprochen, dass man auch den Gefährten nicht füglich anders, denn als einen *G*dur-Satz, am wenigsten als *C*dur behandeln kann.

Hiermit stellt sich daher als erster Grundsatz fest:

dass das Fugenthema auf der Dominante beantwortet wird.

Hiermit entgehen wir der Einförmigkeit oder Unbeweglichkeit der Modulation und befolgen dabei den regelmässigen Weg der Modulation, die sich zu allernächst (Th. I, S. 216) in die nächstverwandte Tonart der Dominante wendet. Es wäre wohl möglich, dass man anders modulirte, z. B. die Antwort in die Unterdominante, Parallele, Mediante,



oder in einen noch fremdern Ton lenkte; auch werden wir uns künftig solcher Wendung ausnahmsweise bedienen; aber Grundform kann nur die Stellung des Gefährten in die Dominante sein.

Hiermit ist nun
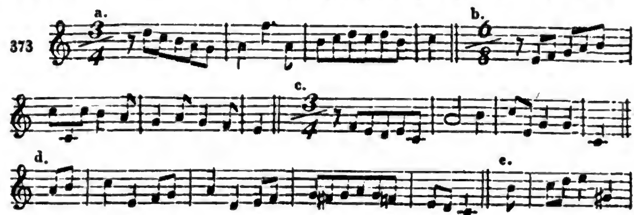
das Grundgesetz für die Bildung des Gefährten
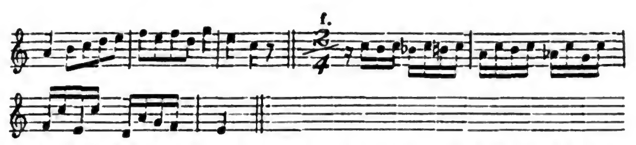
gefunden und leicht auszusprechen. Das Thema ist ein im Hauptton stehender Satz; die Beantwortung oder Bildung des Gefährten wird dadurch bewirkt,

dass wir das Thema (den Führer) in der Tonart der Dominante auf das Genaueste, Note für Note nachahmen.
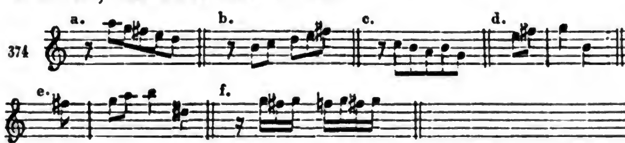
So ist z. B. in No. 371, so mit dem Thema No. 310 in No. 313 geschehen.

Halten wir nur diesen einfachen Grundsatz fest, so kann uns vorerst der Inhalt des Themas ganz gleichgültig sein. Hier z. B.





sehen wir Themate, die alle in *C*dur stehen, obgleich sie auf verschiednen Stufen der Tonart (*d*, *e*, *f*, *a*, *h*) anfangen, einige von ihnen auch fremde Töne enthalten. Dies kümmert uns aber nicht. Wollen wir die Gefährten bilden, so haben wir nichts zu thun, als dieselben Sätze in der Tonart der Dominante, also in *G*dur, nachzubilden. Hier
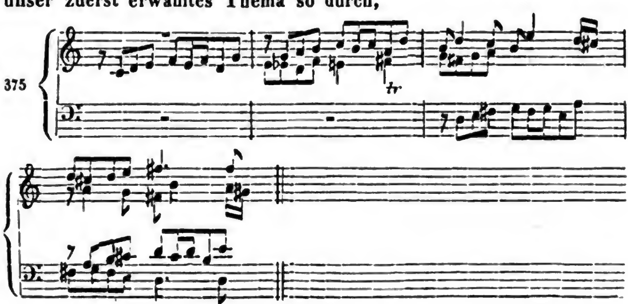


ist der Anfang der sechs Gefährten; das Weitere ergiebt sich von selbst.

Zur klaren Auffassung der weitern Lehre ist es rathsam, zuvor die nächsten Folgen dieser Bildung des Gefährten in das Auge zu fassen.

Der Gefährte ist nichts weiter, als die Wiederholung des Themas in der Tonart der Dominante; mit dem Gefährten geht also die Modulation aus dem Hauptton in die Tonart der Dominante über.

Wie soll nun mit der dritten und vierten Stimme verfahren werden? in welcher Tonart sollen diese mit dem Thema auftreten? Es sind hier nur zwei oder drei Möglichkeiten vorhanden.

Entweder: wir lassen (wie schon S. 238 vorgeschlagen worden) jede Stimme in einer neuen Tonart auftreten, führen z. B. unser zuerst erwähltes Thema so durch,



dass die zweite Stimme in *G*dur, die dritte in *D*dur, die vierte in *A*dur eintritt. Eine solche Durchführung kann einmal ausnahmsweise statt finden. Aber sie kann nicht Regel oder Grundform sein; denn sie bringt die äusserste Unstätheit in die Modulation, führt uns (vgl. S. 238) in drei neue Tonarten, ehe wir uns im Hauptton festgesetzt haben.

Oder: wir kehren aus der Tonart der Dominante mit dem Eintritt der dritten Stimme wieder in den Hauptton zurück, geben also der dritten Stimme wieder den Führer und dann der vierten wieder den Gefährten in der Tonart der Dominante; so dass

Führer, Gefährte, Führer, Gefährte

in den Tonarten

der Tonika, Dominante, Tonika, Dominante

regelmässig wechseln, wie schon in No. 314 geschehen ist.
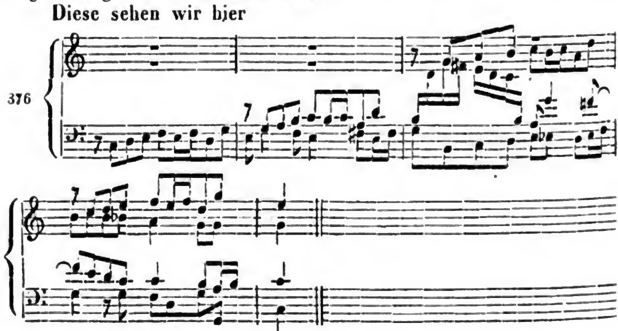
Dies ist unstreitig die regelmässigste Form, die wir desswegen

als Grundform einer ordnungsmässigen Durchführung

betrachten. Sie vermeidet die Fehler einer zu stetigen (No. 312) und einer zu wandelbaren (No. 375) Modulation. — Wir haben hinsichtlich ihrer bereits bemerkt, dass das Wesentliche, — der Wechsel zwischen Hauptton und Dominante, Führer und Gefährte, — mit zwei Stimmen vollbracht ist und dass die folgenden Stimmen nur wiederholen können, was die ersten gebracht haben. Diese einfache Bemerkung hat uns darauf geführt, dass nach dem Vortrag des Gefährten in der zweiten Stimme ein Abschluss in der Fugenarbeit statt hat (oder doch statt haben kann) der sich in No. 316 durch den Zwischensatz bemerklich gemacht hat.

Gleichwohl liegt eben in dem regelmässigen Wechsel dieser Grundform eine gewisse Einförmigkeit; das Hin- und Hergehen von der Tonika zur Dominante, wieder zur Tonika und nochmals zur Dominante lässt uns nach einer abweichenden und dabei möglichst regelmässigen Form umherblicken.

Diese sehen wir hier



ausgeführt. Nach der zweiten Stimme tritt die dritte abermals mit dem Gefährten in der Tonart der Dominante und dann erst die vierte Stimme wieder mit dem Führer im Hauptton ein, so dass die Ordnung sich so

Führer, Gefährte, Gefährte, Führer

Hauptton, Dominante, Hauptton

feststellt. Der Wechsel der Momente ist hier nicht so regelmässig, wie in der Grundform, die wir No. 314 gesehen haben. Dafür ist die Modulation ruhiger geworden; man geht nur einmal vom Hauptton ab und wieder zu ihm zurück. Zugleich schliesst sich die ganze Durchführung durch den Rücktritt in den Hauptton fester ab und endlich, — was wohl zu bemerken ist, — dehnen sich die Stimmen über einen weitern Tonraum aus und die äussern Stimmen kommen in eine oft wirkungsvollere Lage; z. B. in No. 376 tritt der Diskant eine Quarte höher und dadurch in einer kräftigern Tonlage auf, als in No. 314.

Unstreitig hat diese Gestaltung eine grosse Wichtigkeit; sie bietet uns nicht blos Abwechselung in der Bildung der Durchführungen, sondern auch ganz bestimmte Vortheile, die der Grundform, wie wir sie oben S. 266 kennen gelernt, nicht eigen sind. Demungeachtet kann sie nur als eine Ausnahmsgestalt gelten; die Grundform ist dem Gedanken der Fuge am nächsten angemessen und desshalb auch von den Meistern bei weitem öfter angewendet worden, als jene Ausnahmsgestalt.

Hiermit ist nun das Grundgesetz für die Bildung des Gefährten erkannt.

Wir bilden den Gefährten, indem wir

das Thema (den Führer) in der Tonart der Dominante Note für Note wiederholen

und dann aus dem regelmässigen Wechsel von Führer und Gefährten die Durchführung werden lassen.

Im folgenden Abschnitte werden eine Reihe von Ausnahmsfällen zur Sprache kommen, in denen aus gewissen Gründen von der genauesten Nachbildung des Themas in der Beantwortung abgegangen wird. Dem eifrigen Jünger rathen wir, hier von der Ordnung des Lehrbuches abzuweichen und sogleich in den nächstfolgenden Abschnitten auf die Fugenarbeit selbst loszugehen. Zunächst mag er sich an den in No. 310, 322, 345, 347, 348 und 373 mitgetheilten Thematen üben. Daneben wird er dann einen der Ausnahmsfälle nach dem andern aus dem folgenden Abschnitte studieren und bei jedem neuen Uebungsstoff finden, bis er alle jene Fälle kennen gelernt und dann jedes beliebige Thema nehmen kann.

Auf diese Weise kann ohne Zersplitterung des Lehrgangs im Buche die fortwährende praktische Bethätigung erreicht werden *).

Fünfter Abschnitt.

Abweichende Bildungen des Gefährten.

Dem Sinn der Fugenform ist es unstreitig am entsprechendsten, dass das Thema auf das Genaueste beibehalten, dass es als Gefährte, in der Tonart der Dominante, Note für Note genau nachgebildet werde.

Allein eine Folge davon ist, dass mit dem Gefährten die Modulation in die Tonart der Dominante übergeht. Wir haben dies gewollt, S. 263 für Recht erkannt; aber eben so naheliegend ist der Wunsch, dass der Modulationswechsel nicht gar zu jäh erfolge oder uns weiter vom Hauptton abführe, als nöthig und gut ist.

Wenn nun ein Thema von solcher Beschaffenheit ist, dass man durch dasselbe zu schnell oder zu weit vom Hauptton abgeführt würde: so sucht man diesem Uebelstande durch kleine unwesentliche Abänderungen im Gefährten auszuweichen. Man lässt also etwas von der Treue gegen das Thema nach, um dadurch eine günstigere Modulation zu erhalten.

Allein diese Abänderungen dürfen nicht so weit oder in einer solchen Weise unternommen werden, dass dadurch das Thema unkenntlich, in wesentlichen Zügen verletzt würde. Es ist im schlimmsten Fall für das geringere Uebel zu achten, dass die Modulationsordnung leide, als dass der Hauptgedanke der ganzen Komposition wesentlich verletzt oder aufgeopfert werde.

Dies sind die einfachen Grundsätze, die uns im Folgenden leiten. Wir wünschen also

1) eine stetige, nicht zu schnell und zu weit ausweichende Modulation zu erhalten; wollen dazu,
2) wenn es nöthig ist, kleine unschädliche Aenderungen in der Bildung des Gefährten eintreten lassen; diese Aenderungen sollen
3) auf die schonendste, dem Sinn des Themas gemässeste Weise geschehen, und
4) ganz unterbleiben, wenn sie dem Sinn des Themas zuwider sein sollten, nicht anders als zum Nachtheil des Themas geschehen könnten.

Hiernach unterscheiden wir folgende Fälle.

---

*) Hierzu der Anhang L.

A. *Themate, die im Haupttone schliessen.*

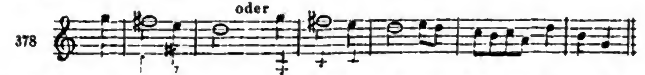
Erster Fall.

Das Thema beginnt mit der Tonika und lässt darauf den siebenten Ton der Tonleiter als einen harmonischen Ton folgen.

In diesem Falle würden wir uns genöthigt sehn, gleich mit dem zweiten Ton des Gefährten die Tonart der Dominante auf das Bestimmteste hinzustellen; wir würden nicht in bequemer und lässlicher Weise, wie in No. 314 und noch besser in No. 375 in die Dominante übergehn, sondern jäh in sie hineingerissen. Denn der siebente Ton der Tonleiter ist die Terz des Dominantakkordes oder doch des Dominantdreiklangs, und wir wissen längst von ihm, dass er sowohl in melodischer als harmonischer Hinsicht in die Tonika zu gehen strebt und dass er zunächst mit der Harmonie der Dominante begleitet wird, oder diese fodert. Dieses Thema, z. B.

377 

würde, wenn man es pünktlich auf der Dominante beantworten wollte, —

378 

schon mit dem zweiten Ton auf das Entschiedenste aus *C*dur ausgetreten und nach *G*dur (wo nicht in einen noch entlegnern Ton) übergegangen sein.

Wir wollen auch in die Dominante übergehen, aber nicht so übereilt.

Hier hilft uns nun

die erste Ausnahmregel:

Wenn das Thema mit der Tonika einsetzt und darauf die siebente Stufe der Tonleiter als einen harmonischen Ton folgen lässt: so verwandelt man die siebente Stufe in die sechste.

Hiernach würde die Beantwortung des Themas No. 377 (in *G*dur) so zu stehen kommen:

379 

Allerdings ist damit unser nächster Zweck erreicht; das entscheidende *fis* ist beseitigt und wir können bis zum zweiten *e*, oder bis zum nächsten oder vorletzten Takt in *C*dur bleiben. Allein — das Thema ist wesentlich verletzt; es stockt im ersten Takte, da

es doch in No. 377 in der ersten Hälfte diatonisch hinabstieg. Wie ist dem auszubeugen?
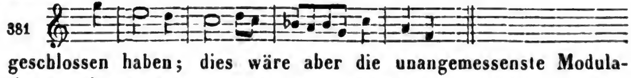
Wir setzen die Aenderung fort, bis wir ohne Verletzung des Themas in die Dominante einlenken können.

Die Antwort muss daher so heissen:



Hier ist erstens das uns übereilende *fis* vermieden, zweitens ist der diatonische Gang des Themas vom zweiten bis vierten Ton beibehalten, drittens ist nach a dennoch in *G*dur eingelenkt *).
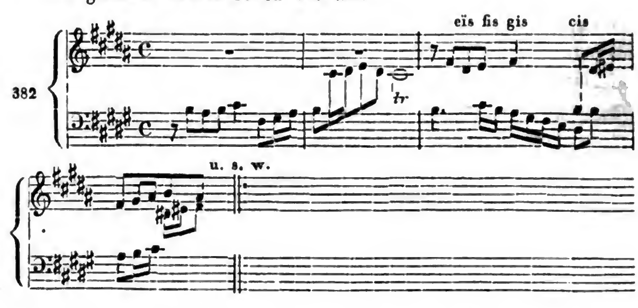
Man bemerke, dass auf diese Weise zwei Aenderungen statt gefunden haben. Bei a sind wir eine Terz abwärts gegangen statt einer Sekunde, um dem *fis* auszuweichen; bei b sind wir wieder eine Terz hinaufgegangen, um in *G*dur einzulenken. Hätten wir das Letztere nicht gethan, so würden wir natürlich eine Stufe zu tief, das heisst: in der Unterdominante, statt in der Oberdominante, —



geschlossen haben; dies wäre aber die unangemessenste Modulationswendung gewesen.
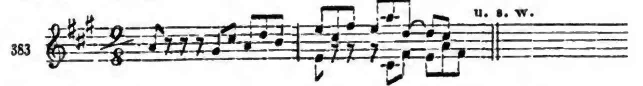
Dass beide Aenderungen übrigens das Thema nicht verletzen, sieht man leicht; seine wesentlichen Stellen (von a bis b und von b bis zu Ende) sind beibehalten.

In gleicher Weise sehen wir hier —



*) Dem Anfänger rathen wir bei diesem und allen folgenden Fällen, in denen das Thema Abänderungen erfahren muss, dasselbe erst genau nach der Grundregel in die Dominante zu übertragen, dann aber die Abänderungen hineinzukorrigiren. Der Gefährte zu dem Thema in No. 377 muss also zuerst so

ein Bach'sches Thema im Gefährten mit vier Tönen (*dis*, *e*, *fis*, *h* statt *eis*, *fis*, *gis*, *cis*) vom Führer abweichen, um den jähen Eintritt der Dominanttonart zu vermeiden. Dasselbe ist bei diesem Thema von Bach,
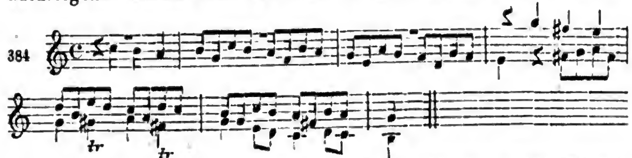


der Fall, wo im Gefährten *cis* und *fis* statt *dis* und *gis* gesetzt ist.

Und wie wird der zu jähe Eintritt der Dominanttonart — oder genauer zu reden: der Tonart der Oberdominante — verhindert? Durch den entgegengesetzten Pol: durch die Tonart der Unterdominante; denn jene Versetzung der bedrohlichen Töne auf die tiefern Stufen bewirkt, wie man sieht, die Unterschiebung der Unterdominante, — nur dass diese dann wieder aufgegeben und zur Oberdominante gegangen wird.

Sinnreiches Bezeigen des Tonwesens überall! Der Satz kann nicht im Hauptton bleiben, muss zur Dominante hinauf, will sich aber dabei nicht zu jäh vom Hauptton wegreissen lassen; da greift er nach der andern Seite und giebt der anziehenden Oberdominante zuvor die Unterdominante als Gegengewicht, und dies durch einen ganz gelinden Zug. —

In allen obigen Fällen ist das Thema nicht wesentlich verletzt worden. Wäre die Modulation nicht anders als auf Kosten wesentlicher Züge zu verbessern gewesen, so hätten wir (S. 268) lieber sie hintangesetzt, als das Thema. Daher beantworten wir das nachfolgende Thema lieber wörtlich, trotz der übereilten Modulation,
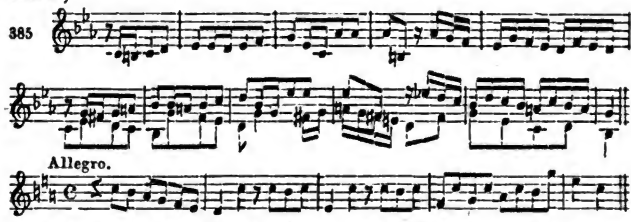


weil sich keine Gelegenheit findet, ohne Verletzung des Themas in die Tonart der Dominante einzulenken; — man müsste denn mit *g*—*e*—*c* (also sehr abweichend vom Thema) anheben.

---

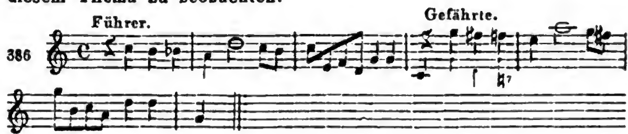
hingeschrieben werden, wie er in No. 378 steht; dann aber muss er nach den obigen Anweisungen umgeändert werden.

Diese kleine Bemühung hat einen doppelten Vortheil. Erstens giebt sie Anlass, sich in der Befolgung der Grundregel fleissig zu üben. Zweitens bewahrt sie den Anfänger vor vielen Versehen, die meist darin bestehen, dass er, wenn er erst am nöthigen Orte die tiefere Stufe gesetzt hat, nun das ganze Thema in der Tiefe weiter schreibt, z. B. das obige Thema so, wie in No. 381 zu lesen ist.

Eben sowohl bedarf es gar keiner Anwendung unsrer Regel, wenn die siebente Stufe entweder kein harmonischer, die Modulation bedingender Ton ist, oder wenn ihre Wirkung unmittelbar wieder aufgehoben wird. Das Erstere ist an diesen Thematen zu sehen,



in denen die siebente Stufe, *h*, nur als Hülfston oder Durchgang erscheint, ohne Einfluss auf die Modulation. Das Andre ist an diesem Thema zu beobachten.



Allerdings bewirkt hier der zweite Ton des Gefährten, *fis*, eine sofortige Ausweichung nach *G*dur; aber der unmittelbar folgende Widerruf des *fis* macht diese Ausweichung wieder rückgängig, lenkt nochmals zum Hauptton hin und macht es unnöthig, jenen ausweichenden Ton zu verändern *).

Zweiter Fall.

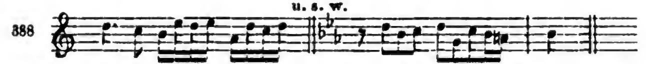
Das Thema beginnt mit der Dominante des Hauptones.

Die Dominante wird zunächst mit den Harmonien der Tonika oder der Dominante selbst begleitet, z. B. *g* in *C*dur mit *c—e—g*, oder *g—h—d*, oder *g—h—d—f*. In beiden Fällen ist die Tonart sofort bestimmt. Wenn nun der Gefährte wieder mit der Dominante **seiner** Tonart eintritt, so ist auch diese gleich mit dem ersten Ton, das heisst also, zu schnell, bezeichnet. Wollte man z. B. diese Themate



pünktlich beantworten, —

*) Hierzu der Anhang M.



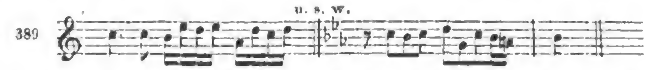
so würde gleich mit dem Eintritt des Gefährten der Hauptton verlassen und *G*dur oder *G*moll eingesetzt sein. Wir müssen auch mit dem Gefährten in diese Tonarten; allein wir möchten zuerst im Hauptton anknüpfen.

Hier gilt nun

die zweite Ausnahmregel:
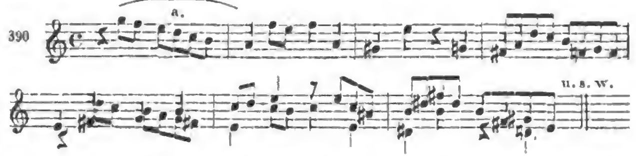
Wenn der Führer mit der Dominante einsetzt: so tritt der Gefährte dafür mit der des Hauptons auf.

Folglich werden die Themate in No. 387 nicht wie in No. 388, sondern so

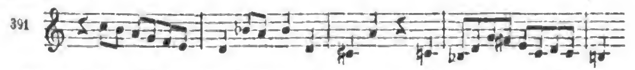


beantwortet; durch die Aenderung des Anfangstones ist bewirkt, dass der Gefährte im Hauptton einsetzt und erst später in die Tonart der Dominante übergeht.

Auch diese Aenderung unterbleibt, wenn durch sie das Thema wesentlich leiden sollte. Hier z. B.



sehen wir ein Thema, in dem der mit der Dominante anfangende diatonische Lauf a unstreitig ein bezeichnender Zug ist; wir würden ihn und das Thema verderben, wollten wir den Gefährten mit *c—c—h*, mit einem stockenden Ton anheben lassen. Oder sollten wir den Laufer von *c* an fortsetzen? Dann würden wir, wie man hier sieht,



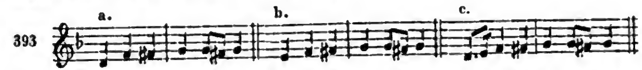
erst ganz am Ende (und auch da nicht geschickt) in die Oberdominante kommen, bis dahin aber in der Unterdominante stehen. Unstreitig verdient die Antwort in No. 390 den Vorzug.

Bisweilen findet man übrigens Gelegenheit, durch einen kleinen Zusatz im Gefährten die Modulation ohne Beschädigung des

Themas zu verbessern. Als Beispiel diene uns das Fugenthema in Seb. Bach's chromatischer Fantasie *).

392 

Man sieht sogleich, dass der chromatische Anfang, der sich im dritten Takt wiederholt, ein wesentlicher Zug des Themas ist. Hätte nun Bach so, wie hier bei a —

393 

antworten wollen, so wäre dieser karakteristische Zug verloren gegangen; hätte er wie bei b wörtlich geantwortet, so wäre die Modulation übereilt worden; daher zog er vor, mit der Tonika anzufangen, dann aber (wie wir bei c sehen) die Lücke bis *f* durch einen zugesetzten Ton auszufüllen.

Dritter Fall.

Das Thema beginnt mit einem Schritte von der Tonika zur Dominante.

Es versteht sich nach dem bei dem vorigen Fall Erwähnten von selbst, dass der Verein von Tonika und Dominante noch stärker die Tonart bestimmt, als die Dominante allein. Diese Themate z. B. —

394 

setzen sogleich mit den ersten zwei Tönen den Hauptton (*C*dur, *As*dur) fest; folglich werden die Gefährten, wenn man sie pünktlich nachbildet, eben so schnell die Tonart der Dominante (*G*dur, *Es*dur) einführen.

Hiergegen tritt

die dritte Ausnahmregel:

Wenn der Führer mit einem Schritte von der Tonika zur Dominante anhebt: so antwortet der Gefährte mit dem umgekehrten Schritte von der Dominante zur Tonika.

Die obigen Themate, No. 394, werden mithin so

395 

beantwortet. Es ist nur ein Ton geändert, statt der Dominante

*) Im vierten Bande der Peters'schen Gesammtausgabe von Bach's Klavierwerken.

ist als zweiter Ton die Tonika gesetzt; aber natürlich sind dadurch zwei Schritte anders geworden. Das erste Thema in No. 394 schreitet erst eine Quinte, dann eine Sekunde aufwärts; die Antwort in No. 395 hat dafür erst eine Quarte, dann eine Terz. Das zweite Thema geht erst eine Quinte aufwärts, dann eine Terz abwärts; die Antwort hat dafür erst eine Quarte, dann eine Sekunde *).

Vierter Fall.

Das Thema beginnt mit einer Figurirung derjenigen Töne, die nach den ersten drei Regeln eine Abänderung des Gefährten bewirken.

Die Figurirung eines Tones kann, wie wir aus Th. I, S. 50 wissen, entweder blos rhythmisch oder mittels zugesetzter Hülfstöne geschehen; Beides hat auf die Harmonie und Modulation keinen Einfluss.

Hieraus folgt sogleich die

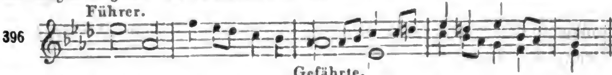
vierte Ausnahmregel:

Die figurirten Töne werden behandelt, wie die einfachen.

Ja, es bedarf streng genommen dieser Regel gar nicht, oder man kann sie doch nur als einen erweiternden Zusatz zu den drei vorigen ansehen.

So sehen wir hier —

*) Gewöhnlich wird diesem Fall noch der umgekehrte und die umgekehrte Regel zugefügt: wenn das Thema mit einem Schritte von der Dominante auf die Tonika anfängt: so antwortet der Gefährte mit dem umgekehrten Schritte von der Tonika auf die Dominante. So ist auch in der ersten Ausgabe dieses Werks zu lesen gewesen. Allein die Regel ist überflüssig; denn dasselbe folgt ja schon aus der zweiten der obigen Regeln. Das nachstehende Thema z. B. muss so, —



beantwortet werden, und zwar schon nach der zweiten Regel.
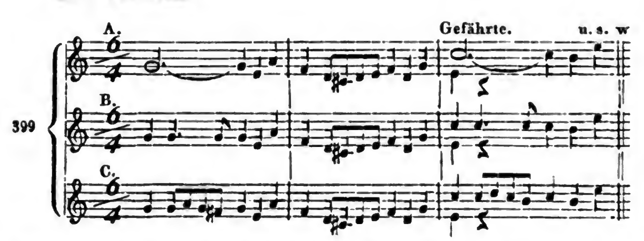
bei A ein Thema (die erste Strophe des Chorals, „Vom Himmel hoch“), das unter die erste Ausnahmregel gehören würde, da es nach dem Anfang auf der Tonika die siebente Stufe der Tonleiter bringt. Diese Stufe wird im Gefährten zur sechsten (in der Tonart des Gefährten) umgewandelt und zieht noch weitere Aenderungen nach sich. Denn man hätte nicht, wie hier



bei d antworten können, ohne das Thema durch einen stockenden Ton (*e e*) zu verunstalten; eben so wenig wie bei e, ohne zu dem fremden Terzsprung *dis—fis—d* zu kommen; oder bei *f*, ohne die Terz des Themas (den einzigen hervortretenden Schritt) einzubüssen und mit *e—d—e—d—e* kleinlich hin- und herzugehen.

Steht nun fest, dass die Antwort bei A die richtige ist: so wird das rhythmisch oder durch Hülfstöne figurirte Thema bei B und C, das ja wesentlich offenbar dasselbe geblieben ist, nach denselben Grundsätzen behandelt, so wie oben in No. 397 beantwortet werden müssen.

Hier wiederum
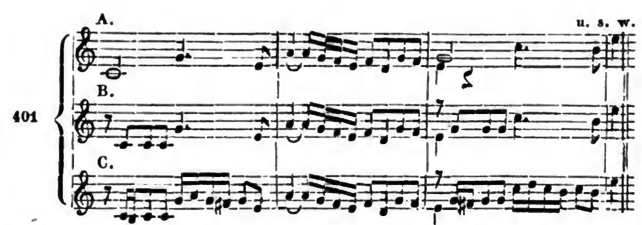


sehen wir bei A ein Thema, das mit der Dominante einsetzt, also unter die zweite Ausnahmregel fällt; bei B ist die Dominante rhythmisch, bei C durch Hülfsnoten figurirt; in allen drei Fällen wird nach derselben Regel verfahren. In gleichem Sinn behandelt Seb. Bach dieses Thema, —



indem er die drei ersten Töne, *g—fis—g*, als eine blosse Figurirung der Dominante ansieht.

Und so sehen wir endlich hier —



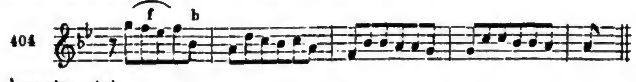
wieder bei A ein unter die dritte Regel gehöriges Thema, dessen Figurationen bei B und C nach demselben Gesetze behandelt werden. So behandelt auch Bach das in No. 366 mitgetheilte Thema; er fasst die drei ersten Töne als eine blosse Figuration der Tonika auf und antwortet —



nach der dritten Regel. So gelten ferner in diesem Bach'schen Thema



die vier ersten Töne als blosse Figurirung der Tonika und werden mit einer gleichen Figurirung der Dominante



beantwortet.

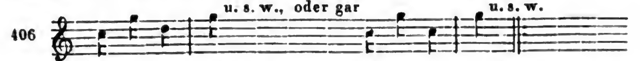
Bei all' diesen Fällen ist aber jene schon zum Voraus (S. 268) aufgestellte Bedingung zu beherzigen,

dass die Aenderungen nicht gegen den Sinn des Themas verstossen.

So erkennt man bei diesem Thema,



dass das Hin- und Widerschlagen der Quarte $g-c$ ein wesentliches Motiv ist; wollte man nach der dritten Regel so



antworten, so wäre dieses Motiv und damit ein Karakterzug des Themas zerstört.

Eben so würde dieses Thema —



nicht vortheilhaft nach der zweiten Ausnahmregel behandelt werden können, wie hier bei a

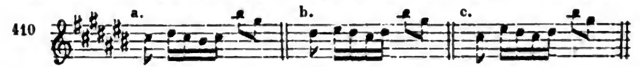


denn es ist ein karakteristischer Zug in ihm, dass es von der figurirten Dominante (*g — a — g*) durch den ganzen Quartsextakkord (*g — e — c — g*) hinabsteigt. Dies ist bei a zerstört; man muss also pünktlich, wie bei b, antworten.

Eben hierhin gehört auch dieses Bach'sche Thema,



dessen erste fünf Töne offenbar nichts Andres sind, als eine Figuration der Dominante *gis* mittels der Hülfstöne *aïs* und *fis*. Wollte man nach der zweiten Ausnahmregel antworten, wie hier bei a, —

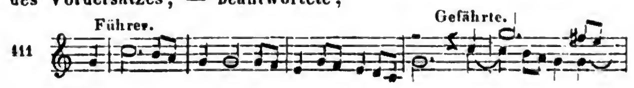


so würde man statt der leichten und netten Sexte *gis — eïs* im Thema die unsangbare und widrige grosse Septime *cis — his* erhalten und damit das Thema verderben. Es wäre daher schon besser, pünktlich, wie bei b, zu antworten. Bach hat aber das Vorzüglichste getroffen; er hat mit der Tonika (also in einheitsvoller Modulation) eingesetzt, ist aber dann auf die höhere Stufe gegangen und hat damit die schlechte Septime vermieden *).

B. *Themate, die im Hauptton einen Halbschluss machen.*

Ein Satz, der mit einem Halbschluss endet, muss uns als ein Vordersatz erscheinen, dem noch ein Nachsatz folgen wird, mithin als ein für sich allein noch nicht vollkommen befriedigender Satz. Wenn nun statt des Nachsatzes ein neuer Vordersatz, — gleichsam ein zweiter Anlauf zu einem befriedigenden Satze, — folgt: so ist die Befriedigung weiter hinausgeschoben und dies um so empfindlicher, wenn der zweite Anlauf auch die Modulation verrückt.

Dies würde der Fall sein, wenn man ein als Vordersatz schliessendes Fugenthema pünktlich, — also wieder in der Form des Vordersatzes, — beantwortete;



*) Hierzu der Anhang N.



der Schluss des Gefährten ist abermals, wie der des Führers unbefriedigend und erregt das Gefühl der dritten Tonart, *D*dur, obgleich wir in der That nicht dahin ausgewichen sind.

Hier gilt nun als

fünfte Ausnahmregel:

Wenn der Führer mit einem Halbschluss auf der Dominante des Hapttons schliesst: so antwortet der Gefährte darauf mit einem Ganzschluss auf der Tonika des Hapttons, wird also als Nachsatz des Führers behandelt, so dass beide, Führer und Gefährte, eine vollständige Periode darstellen, deren Nachsatz die Wiederholung des Vordersatzes auf der Dominante und mit einem Ganzschluss versehen ist. Das obige Thema musste also in dieser Weise —

412



beantwortet, der letzte Ton eine Stufe tiefer gesetzt, — zur Tonika des Hapttons werden.

C. *Themate, die in einem fremden Tone schliessen.*
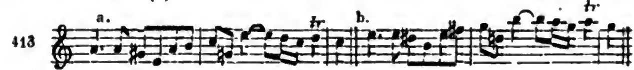
Bisher haben wir stets Themate betrachtet, die entweder durchaus im Haptton blieben, oder, — wenn sie aus demselben auswichen, wie z. B. No. 373, e und f, No. 386, 390, 392, 405 und 407, — wieder in den Haptton zurückkehrten und in demselben schlossen. Für alle diese Fälle genügen die bisherigen Regeln. Namentlich bemerkte man, dass die vorübergehenden Ausweichungen im Gefährten pünktlich nachgeahmt werden konnten; denn durch die Rückkehr des Themas in den Haptton wird ja ihre Wirkung aufgehoben, werden sie gleichsam widerrufen.

Etwas Andres ist es mit solchen Thematen, die in einem fremden Ton schliessen. Wollte man sie pünktlich nach der Grundregel beantworten, so würde der Gefährte natürlich dieselbe Ausweichung nachmachen, also wiederum in einem fremden Ton schliessen; folglich würde man sich bei dem Schlusse des Gefährten schon in der dritten Tonart befinden. Dieser Unstetheit der Modulation muss offenbar vorgebeugt werden. Ehe wir aber dazu schreiten, ist es nöthig, den Fall noch genauer festzusetzen.

Es fragt sich also zuerst:

in welchen Ton kann wohl vernünftiger Weise ein Thema übergehen?

Hier ist kaum ein andrer Ton denkbar, als die Dominante; und zwar desswegen, weil erstens die Tonart der Dominante überhaupt diejenige ist, in die regelmässig zuerst modulirt wird; und weil zweitens der Gefährte in der Regel in der Dominante auftritt, man also einer zweiten Modulation bedürfte, wenn der Führer zuvor in einer fremden Tonart geschlossen hätte. Diese beiden Gründe sind so entscheidend, dass uns unter Tausenden von Fugen auch nicht ein einziger Fall erinnerlich ist, wo anders modulirt worden wäre, wo das Thema nicht entweder im Hauptton oder in der Dominante geschlossen hätte. Sollte demungeachtet einmal eine andre Modulation statt finden, — es könnte vielleicht einmal nothwendig werden, ein Mollthema im Paralleldurton (a)
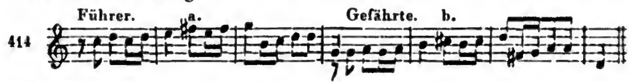


zu schliessen: so wäre bei der nun doch schon vorhandnen oder vielmehr absichtlich erwählten Unstetheit der Modulation eine pünktliche Beantwortung, wie oben bei b, die rathsamste.

Für den Hauptfall aber, der allein der nähern Betrachtung werth ist, gilt die

sechste Ausnahmregel:

Wenn der Führer in der Tonart der Dominante schliesst: so antwortet der Gefährte mit einem Rückgang in den Hauptton.

Vor Allem wollen wir an diesem Thema und seiner pünktlichen Beantwortung —



die Nothwendigkeit der Ausnahmregel erkennen.

Hier ist der Führer bei a aus *C*dur nach *G*dur gegangen. Da der Gefährte Note für Note antwortet, so führt er uns an derselben Stelle, bei b, aus *G*dur nach *D*dur, und so sind wir in sechs kurzen Takten in die dritte Tonart gelangt. Ja, was noch übler: wir müssen, wenn wir die Durchführung fortsetzen, mit den beiden folgenden Stimmen in die vierte und fünfte Tonart gehen, oder den Weg von *D*dur nach *C*dur zurückmachen, um dann mit der dritten und vierten Stimme abermals von *C*dur nach *G*dur und *D*dur vorzurücken.

Was hat nun alle diese Uebelstände herbeigeführt? —

Der Ton *fis* im Führer, der den Dominantakkord *d—fis—a—c* (wo nicht einen noch fremdern) foderte, hat uns nach *G*dur, der Ton *cis* im Gefährten hat uns dann auf den Dominantakkord *a—cis—e—g* und damit nach *D*dur gebracht.

Nach der obigen Regel wollen wir aber statt nach *D*dur zurück nach *C*dur; folglich brauchen wir statt des Dominantakkordes *a—cis—e—g* den Dominantakkord von *C*dur, g—*h*—*d*—*f*, und setzen statt *cis* (der Terz in *a—cis—e—g*) die Terz *h* in *g—h—d—f*. Hiernach müssen wir so, wie hier



antworten.

Man bemerke hierbei zweierlei:

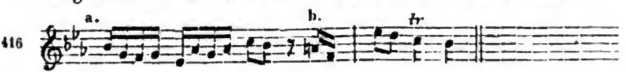
Erstens erlangen wir auch hier, wie S. 271, unsern Zweck, in einen tiefern Ton zu moduliren, dadurch, dass wir den entscheidenden Ton um eine Stufe herabsetzen. Der Gefährte in No. 414 tritt in *G*dur auf und will in die Oberdominante von *G*dur, nach *D*dur. Er soll aber statt dessen in den Hauptton *C*dur zurück, das heisst, nach der Unterdominante von *G*dur. Nun liegt die Unterdominante eine Stufe tiefer, als die Oberdominante. Folglich rücken wir in der Antwort auch um eine Stufe herab.

Zweitens bemerke man:

> dass der Rückschritt im Gefährten an derselben Stelle, an demselben Ton geschieht, wo der Fortschritt der Modulation im Führer geschehen war.

Dies muss sofort als natur- und sachgemäss erscheinen. Denn wir gehen ja (S. 268) von dem Grundsatz aus, den Führer so getreu wie möglich, und so lange wie möglich getreu beizubehalten. In den ersten fünf Tönen des Themas No. 414 liegt kein Grund zu einer Abweichung; folglich werden sie getreu beantwortet; erst der sechste bewirkt die Modulation und erst bei ihm weicht der Gefährte in No. 415 vom Führer ab.

In gleicher Weise behandelt Seb. Bach dieses Thema.

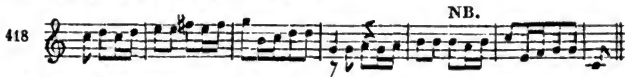


Bei demselben ist zweierlei zu bemerken. Erstens setzt es (bei a) mit der Dominante ein; hierauf wird im Gefährten nach der zweiten Ausnahmregel mit der Tonika geantwortet werden. Zweitens weicht (bei b) das Thema durch den Ton *a* (oder viel-

mehr durch den fast vollständig in der Melodie enthaltnen Akkord *f—a—(c)—es*) in die Dominante aus. An derselben Stelle muss also der Gefährte mit dem Akkorde *b—d—f—as* in den Hauptton, nach *Es*dur, zurückgehen. Der Gefährte bildet sich demnach so:



Allein nicht immer ist es ohne Verletzung des Themas möglich, die Aenderung genau auf dem entscheidenden Ton eintreten zu lassen. Gäben wir z. B. dem Thema in No. 414 einen kleinen Zusatz, so würde in der Antwort



ein dreimal wiederholter Ton (*h*) zum Vorschein kommen und der Gang des Themas stocken.

Wie ist hier zu helfen?
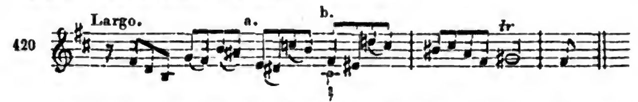
Man lässt die Aenderung auf dem nächsten vorhergehenden Punkte, wo sie ohne Schaden geschehen kann, vor sich gehen;

in dem Gefährten in No. 414 z. B. verwandelt man das zweite *h* in *a*, —



bewirkt also den Rückschritt um einen Ton früher.

Interessanter ist der Fall bei diesem, schon in No. 368 betrachteten Bach'schen Thema.

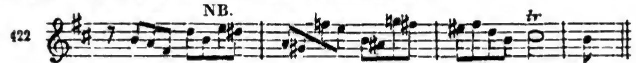


Hier befinden wir uns in *H*moll; bei a wird durch die Harmonie *dis—fis—a—c* nach *E*moll, dann aber bei b durch den Akkord *eis—gis—h—d* nach der Oberdominante *Fis*moll ausgewichen und hier geschlossen. Die erste Ausweichung ist eine vorübergehende, auf die (S. 265) nichts ankommt, die zweite ist es, die unter unsre jetzige Regel gehört.

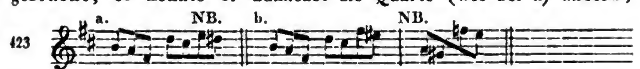
Wollte man nun den Rückgang in den Hauptton an derselben Stelle bewerkstelligen,



so würde statt der Steigerung des Themas im dritten und vierten Viertel dieses Taktes eine matte Wiederholung der ersten Viertel statt haben, die den ganzen Satz verdürbe. Die in den Hauptton zurückführende Aenderung muss also früher, da wo sie den wesentlichen Inhalt des Satzes am wenigsten beeinträchtigt, geschehen. Bach antwortet so:



Er hat also die erste Sekunde des Themas in eine Terz verwandelt. Diese Sekunden sind allerdings ausdrucksvoll und bedeutend; aber es folgen ihrer noch fünf, und der Verlust der ersten ist demnach nicht unersetzt. Hätte Bach dieses kleine Opfer nicht gebracht, so konnte er zunächst die Quarte (wie bei a) ändern;
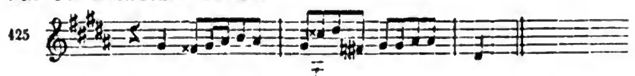


aber diese ist für sich bedeutend und zieht die zweite Quarte nach. Oder er hätte (wie bei b) die folgende Quarte in eine Quinte verwandeln können; aber dann erhielt er das befremdliche und unmotivirte Intervall einer kleinen Quinte, und die Obertöne der Melodie würden fallend statt steigend, von *fis* nach *f*, statt von *e* nach *f*, gehen. Oder endlich hätte er die Aenderung auf die ersten Töne legen können;

424

allein das wäre eine Antwort in der Unterdominante gewesen, die Modulation wäre also (im Führer) nach der Oberdominante gegangen, um zur Unterdominante zu gelangen, was wir schon bei No. 381 als unzulässig erkannt haben.

Betrachten wir noch einen zweiten Fall ähnlicher Art, ebenfalls ein Bach'sches Thema.



Es geht, wie man sieht, auf dem zweiten Achtel des zweiten Taktes mit dem Dominantakkord *aïs—cisis—eïs—gis* von *Gis*moll in die Dominante, nach *Dis*moll. Wollte man die Rückkehr in den Hauptton an derselben Stelle bewirken, so würde die bedeutsame übermässige Quarte, der Hauptmoment des Themas, in eine gleichgültige Terz —

426 NB.

verwandelt. Eben so wenig kann aber vom zweiten bis sechsten Ton des Themas eine Aenderung getroffen werden; denn diese sechs Töne bilden zusammen ein diatonisch fortgehendes Ganze. Es bleibt also nur der Schritt vom ersten zum zweiten Tone, den man ohne Nachtheil ändern kann; und so hat auch Bach geantwortet.

427 

Wie nun endlich, wenn sich **nirgends** eine gute Gelegenheit bietet, in den Hauptton zurückzulenken? — Dann muss uns, wie schon S. 268 gesagt ist, die Erhaltung des Themas wichtiger sein, als die Rücksicht auf Modulation, der ja auch später noch genug gethan werden kann. Einen Fall dieser Art sehen wir in der Bach'schen Fuge, deren Thema in No. 364 mitgetheilt ist. Dieses Thema weicht auf dem zweiten Viertel des zweiten Taktes von *E*moll nach *H*moll aus, bietet aber weder hier noch anderswo Gelegenheit zu einer unschädlichen Aenderung. Daher beginnt denn auch der Gefährte entschieden in der Dominante (*H*moll) und führt geradezu in deren Dominante (*Fis*moll), schreitet also in der S. 280 ungünstig befundnen Weise fort, um nur das Thema nicht zu verletzen. Nun aber, gleich beim Schlusse, geht die Modulation zurück in die Dominante des Haupttons (*H*moll) und dann, zu noch fühlbarerer Einlenkung, in dessen Unterdominante (*A*moll), worauf denn in dessen Parallele die zweite Durchführung anhebt. Gegen die anfängliche Losgelassenheit der Modulation ist also der Hauptton mit Dominante, Unterdominante und Parallele befestigt.

Sechster Abschnitt.

Der Gegensatz.

Wir haben schon S. 234 mit dem Ausdrucke Gegensatz Alles bezeichnet, was von einer oder mehr Stimmen dem Thema gegenüber vorgetragen wird.

Da die Fuge in der Regel von einer einzigen Stimme mit dem Thema angefangen wird, dann eine zweite mit dem Gefährten folgt: so muss auch der Gegensatz in der Regel in einer einzigen Stimme auftreten; er besteht nämlich dann aus derjenigen Tonreihe, welche die zuerst aufgetretne Stimme dem Gefährten entgegenstellt. Tritt nun die dritte Stimme mit dem Thema auf, so bilden die beiden ersten, — tritt endlich die vierte oder treten noch mehr Stimmen

nach einander mit dem Thema auf, so bilden alle übrigen den Gegensatz, — wofern nicht vielleicht eine von ihnen unterdess wieder geschlossen hat und pausirt.

Am wichtigsten und hervortretendsten ist der Gegensatz, den die zuerst aufgetretne Stimme dem Gefährten in der zur zweit eintretenden Stimme gegenüberstellt. Denn dieser Gegensatz wird am klarsten vernommen, weil er zunächst mit dem Thema allein erscheint; er ist der zweite Gedanke, der überhaupt in der Fuge auftritt, und in so fern der wichtigste nächst dem Thema selber. Daher erfodert die Bildung dieses ersten Gegensatzes vorzügliche Aufmerksamkeit; er führt auch vorzugsweise den Namen Gegensatz, während das Gewebe aller Stimmen, die allmählig vereint dem Thema entgegentreten, auch wohl Gegenharmonie heisst. Der letztre Name ist nur desswegen unangemessen, weil er eher an Akkordwesen, als an polyphone Stimmführung erinnert, die doch der Fuge als polyphoner Kunstform wesentlich ist.

Was nun den ersten oder eigentlichen Gegensatz betrifft, so haben wir für ihn einen doppelten Gesichtspunkt festzuhalten. Erstens haben wir ihn als Begleitung des Themas (des Gefährten) anzusehen; zweitens muss er den Karakter einer polyphonen Stimme an sich haben, eine selbständige Melodie sein.

1. *Der Gegensatz als Begleitung des Gefährten.*

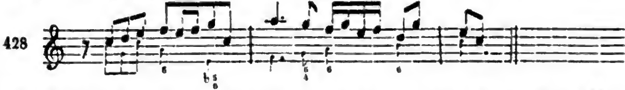
Der Gefährte ist (S. 239) nichts, als das in die Dominante übertragne Thema, das aber nach den im vorigen Abschnitt aufgefundnen Verhältnissen bisweilen kleine Veränderungen erleidet. Also der unveränderte oder etwas veränderte Gefährte soll vom Gegensatze begleitet werden; dies ist jetzt unsre Aufgabe.

Wie man irgend eine Melodie, also auch ein Fugenthema, mit einer oder mehr Stimmen begleitet, haben wir schon im ersten Theil der Kompositionslehre gelernt; wir wissen auch, dass jede Melodie auf gar vielfache Weise harmonisirt und begleitet werden kann und dass im Allgemeinen diejenige Behandlung, die sich am natürlichsten und nächsten aus der Melodie ergiebt, den Vorzug verdient.
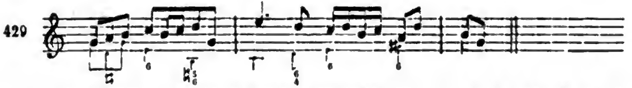
Daher würde es hier gar keiner Erörterung bedürfen, wenn sich nicht — wenigstens für den Anfänger in der Fugenkunst — eine kleine Schwierigkeit aus der der Fuge eignen Modulation ergäbe. Diese Schwierigkeit liegt darin, dass der Gefährte in der Tonart der Dominante auftritt, also dieser Tonart gemäss harmonisirt sein will, während unmittelbar vorher der Führer die Haupttonart festgesetzt hatte.

Um nun diese Schwierigkeit sogleich gründlich zu beseitigen, setze der Anfänger schon bei dem Führer den Modulationsgang fest; denn hier kann derselbe ihm gar kein Bedenken erregen. Dann übertrage er ihn auf den Gefährten und ändere ihn erstens da, wo die etwaigen Abweichungen des letztern es nöthig machen und zweitens zu Anfange, wo der Gefährte sich dem Führer anschliesst. Wenig Beispiele und eine kurze Uebung werden genügen, um hierin sicher zu machen.

Nehmen wir als erstes Beispiel das in No. 346 mitgetheilte Thema. Es würde so:

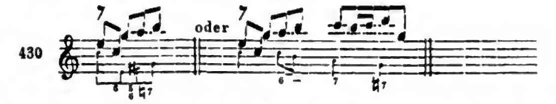


zu harmonisiren sein; dem Gefährten würde zunächst dieselbe Modulation — aber in seiner Tonart, in *G*dur — zukommen.
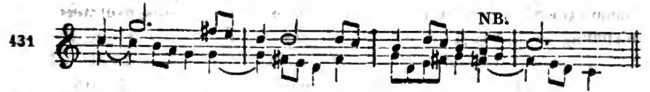


Das Thema ist unverändert beibehalten; folglich bedarf es in seinem Laufe keiner Abänderung der Modulation.

Wohl aber bei dem Eintritte des Gefährten. Denn hier ist im Führer (im Schlusse desselben) die Harmonie *c—e—g* angegeben, der Gefährte will aber mit *g—h—d* eintreten und gleich nach *d—fis—a* gehen. Die Aenderung ist, da wir nun schon wissen, wohin wir gehen, leicht; wir lenken so —



oder auf ähnliche Weise in die No. 429 angedeutete Modulation ein.

Ein zweites Beispiel haben wir schon in No. 411 und 412 gesehen. Der Führer in No. 411 macht in *C*dur einen Halbschluss von *c* auf *g*, müsste also hier mit *c—e—g* und *g—h—d* begleitet werden. Wäre es erlaubt, den Gefährten in *G*dur abermals mit einem Halbschluss zu enden, so müsste die ganze dem Führer zukommende Modulation auf die Tonart des Gefährten, auf *G*dur übertragen werden; so ist auch in No. 411 geschehen. Nun aber nöthigte uns die fünfte Ausnahmregel zu einer Abänderung des Gefährten; er musste mit einem Ganzschluss im Hauptton enden. Folglich muss auch der Gegensatz sich danach bequemen. Das Nächste wäre gewesen, ihn bis auf jene Aenderung Note für Note nach dem in No. 411 zu bilden;
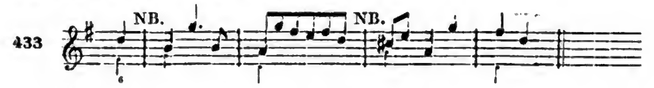


hiermit stimmt auch der in No. 422 im Wesentlichen überein, nur dass er — und mit Recht — früher nach *C*dur einlenkt.

Als drittes Beispiel diene dieses Thema, das wir gleich mit seinem Modulationsgange notiren.



Es gehört, wie man sieht, unter die erste Ausnahmregel; der zweite Ton muss im Gefährten eine Stufe tiefer treten und diese Aenderung, wenn man nicht das Thema verderben will, bis an den dritten Takt fortgesetzt werden. Der Gefährte erscheint also so, und mit dieser Modulation:
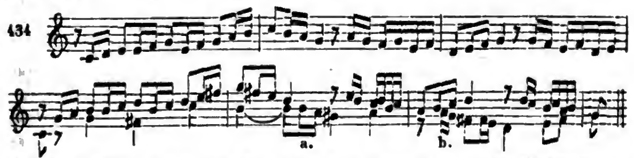


2. *Der Gegensatz als selbständige Melodie.*

Wir wissen bereits, dass der Gegensatz nicht blosse Begleitung, dass er selbständige Melodie sein muss.

In dieser Hinsicht erscheint er nun zunächst als der fortgesetzte Gesang der Stimme, die zuvor das Thema hatte, gewissermaassen als eine Fortsetzung des Themas. Es ist also natürlich, dass er sich mehr oder weniger dem Inhalte des Themas anschliesst, dass er Motive desselben aufnimmt. Nur ausnahmweise wird er neue Motive, abweichenden Inhalt haben.

So ist in den Gegensätzen zu No. 396 und 411 das Motiv eines Viertels und zweier Achtel in diatonischer Folge aus dem Thema beibehalten worden; dasselbe Motiv, nur in kleinern Noten sehen wir in No. 382 von Bach beibehalten. Dessgleichen sehen wir hier —



den Gegensatz zwar zu Anfang ganz vom Inhalt des Themas abweichen (weil nämlich die Motive des Themas in diesem selbst
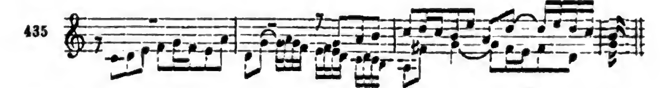
schon reichlich benutzt worden sind und bei unausgesetzter Anwendung ermüden müssten), doch aber endlich, bei a und b, an das Thema erinnern, sobald dieses nur dazu Raum giebt. Dasselbe, in noch freierer Weise, sehen wir in No. 382 von Bach und in No. 384, auch (allenfalls) in No. 385 angewendet, wiewohl im letzten Falle die diatonische Achtelreihe an das Thema (wenn auch nicht an ein hervorstechendes Motiv desselben) erinnert.

Endlich soll nun aber der Gegensatz in der einen Stimme dem Thema in der andern gegenüberstehen als ein selbständiger, sich von ihm unterscheidender Satz. Es ist daher nothwendig, dass beide Sätze — Thema und Gegensatz — in jedem einzelnen Moment oder wenigstens in den wichtigsten Momenten gegeneinander kontrastiren. Dieser Kontrast wird erreicht, wenn man Thema und Gegensatz nicht, oder doch nicht vorherrschend in gleicher Richtung und gleichen Schritten führt, wenn man bei den bewegtern Stellen des Themas den Gegensatz ruhiger und bei den ruhigern Stellen oder Pausen des Themas den Gegensatz lebendiger gestaltet. Stets aber muss der natürliche und leichte Gang beider Stimmen erhalten werden. Namentlich rathen wir dem Anfänger, die Gegensätze einfach zu gestalten, damit es ihm später leicht sei, die andern Stimmen zutreten zu lassen.

In diesem Sinne sind die Gegensätze in No. 376, 382, 384, 385, 390, 396, 412 und 434 gebildet.
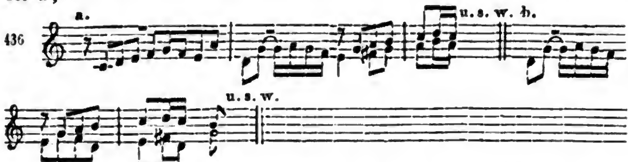
In gleichem Sinne bildet Bach seinen Gegensatz zu dem in No. 362 mitgetheilten Thema.

435

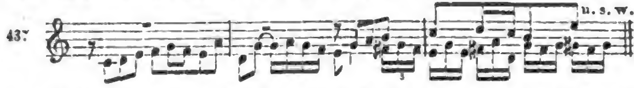


Das Thema geht bis zum fünften Sechszehntel des zweiten Taktes (e); der Gegensatz knüpft durch eine Fortführung des zweiten Motivs an, erinnert durch die rhythmische Gestaltung in den letzten drei Achteln des zweiten Taktes nochmals an das Thema, und zwar an dessen drei letzte Achtel im ersten Takte, kontrastirt aber melodisch und rhythmisch gegen dasselbe, und setzt namentlich dem bewegtesten Theil einen gehaltnen und vorhaltenden Ton entgegen. — Wir wollen bei dieser Gelegenheit bemerken, dass Vorhalte durch den Widerspruch, der in ihnen gegen die Akkordtöne liegt, — also auch Vorhalte des Gegensatzes gegen die Akkordtöne des Themas, — ein vorzügliches Mittel sind, beide Stimmen gegeneinander zu kontrastiren und dabei zugleich in ein engeres harmonisches Verhältniss zu bringen. Schon in No. 311, 411 ist von ihnen Gebrauch gemacht worden.

Hätte Bach den Gegensatz mit dem Thema gehen lassen, wie bei a,



oder hätte er die Tonfolge eigenthümlich, den Rhythmus aber übereinstimmend mit dem des Themas gebildet, wie bei b: so würde der Kontrast und damit die Kraft beider Sätze verloren gewesen sein. Oder hätte er den Kontrast darin gesucht, dass er vom Inhalte des Themas ganz abgegangen wäre, —
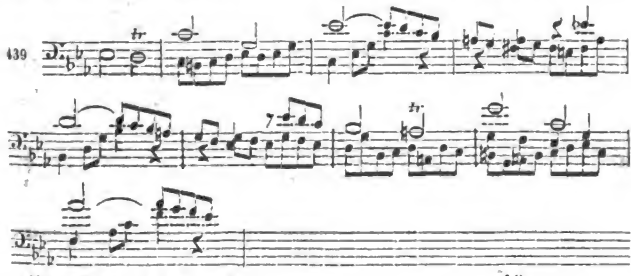


so würde die Einheit des Ganzen und der gleichmüthige Gang der Stimme gestört worden sein.

Eine grössere Schwierigkeit haben für die Bildung des Gegensatzes solche Themate, die in weiten Schritten hin- und hergehen; sie verleiten leicht dazu, Thema und Gegensatz zu weit auseinander kommen zu lassen, oder den letztern ebenfalls in die Unruhe des Themas hineinzuziehen und dadurch in ein tumultuarisches Wesen zu gerathen. In diese Bedenklichkeit könnte folgendes Thema, —
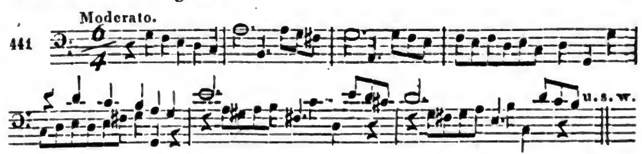


das im nächsten Takte schliessen wird, — bringen. In solchen Fällen kommt es darauf an, sich da, wo es geht, dem Thema anzuschliessen, und wo dieses dem Gegensatz in den Weg tritt, lieber durch Pausen auszuweichen. Man könnte den Gegensatz so —



bilden, oder, — wenn die weiten Dezimen vermieden werden sollen, Takt 3 bis 5 auch in dieser Weise.
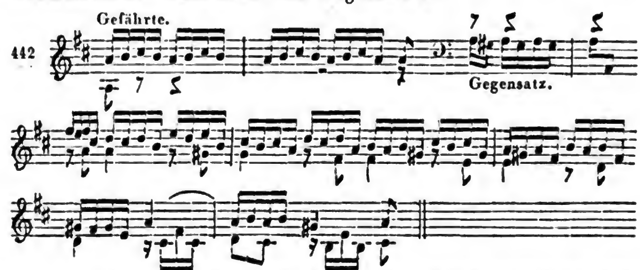


Einen ähnlichen Fall sehen wir in diesem Thema mit seinem Gefährten und Gegensatze.
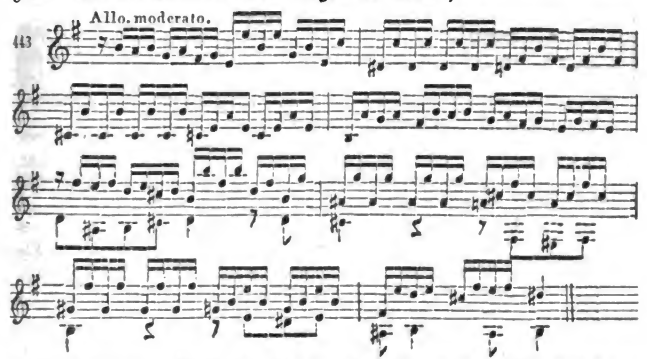


In beiden Fällen ist die Verwandtschaft des Gegensatzes mit dem Thema nur gering. Allein theils sprechen die Themate ihren Inhalt genügend aus (sie wiederholen das breite Hauptmotiv) und es würde ermüdet haben, denselben auch noch im Gegensatze vollständiger auszulegen; theils muss der Gegensatz zunächst darauf Bedacht nehmen, sich den Thematen in ihrem unstäten Gang anzupassen.

Hier erkennen wir nun auch die Fälle, in denen es ausnahmsweise (S. 287) gerathen ist, den Gegensatz abweichend vom Thema, aus fremdem Stoffe zu bilden. Es geschieht dies, wenn entweder das Thema seinen Inhalt vollkommen erschöpft, wenn es sein Hauptmotiv selbst reich verbraucht, oder wenn es, wie in den obigen Fällen, nöthig ist, den Gegensatz enger an das Thema anzuschliessen. Beides hatte Bach bei dem in No. 326 mitgetheilten Thema zu beobachten. Dasselbe wiederholt sein erstes Motiv (a) viermal, sein zweites (b) zehnmal und besteht fast durchweg aus Sechszehnteln. Bach bildet den Gegensatz so.



Er vermeidet damit, den Inhalt des Themas abzunutzen und giebt diesem einen sehr erwünschten rhythmischen Anhalt. Das
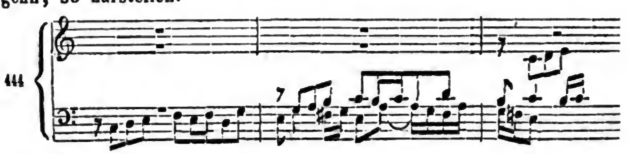
Gleiche ist an diesem Anfang einer nur leicht gearbeiteten, aber geist- und seelenvollen Klavierfuge von Bach *) —
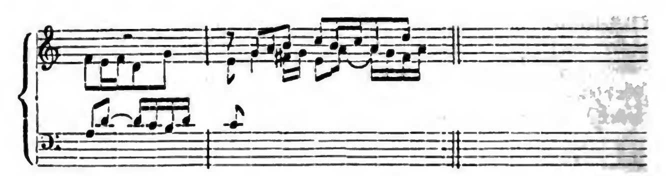


zu beobachten. Weil das Thema sich durchweg in Sechszehnteln bewegt, muss der Gegensatz diesen Inhalt gänzlich meiden und für ein rhythmisches Gegengewicht sorgen; er muss sich um so zurückhaltender nehmen, je vollständiger, sogar in harmonischer Hinsicht, der Inhalt des Themas ausgelegt ist.

In solchen Fällen hat aber der Gegensatz eine noch erhöhtere Wichtigkeit. Er ist nicht blos der nächste Satz nach dem Thema, der unsre Aufmerksamkeit auf sich zieht; er dient auch zur Ergänzung, Befestigung, bessern Haltung des Themas. Ein Thema, wie das in No. 443, wird gewissermaassen erst durch den Zutritt des Gegensatzes zu einem wahren und festen Satze, während es für sich allein, nach seiner flüssigen und gleichmässigen Bewegung eher einem Gang, einer Passage gleicht, ungeachtet der zum Grunde liegenden satzförmigen Modulation.
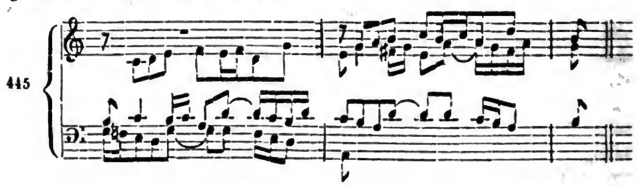
Daher kann es uns oft wünschenswerth sein, den Gegensatz wenigstens die erste Durchführung hindurch beizubehalten, ihn also in der zweiten Stimme einzuführen, wenn die dritte, und in dieser, wenn die vierte Stimme mit dem Thema eintritt. Der alte Satz No. 310 würde sich also, wollte man von unten nach oben gehn, so darstellen.
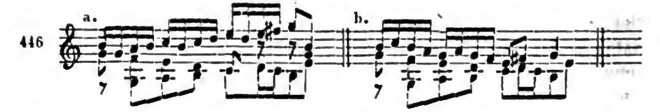


*) In der „Auswahl" bei Challier in Berlin mitgetheilt.



Noch einiger würde das Ganze, wenn man nun auch das, was die erste Stimme neben dem Thema in der dritten und dem Gegensatz in der zweiten Stimme vorträgt, beibehielte und bei dem Eintritte der vierten Stimme von der zweiten wiederholen liesse, obigen Satz z. B. so ausführte:
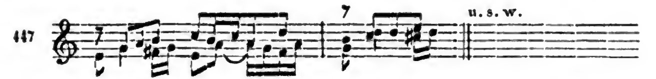


Allein dies ist erstens keineswegs für jeden Fugensatz nothwendig; wir überzeugen uns leicht, dass noch gar viele Mittel ausser jener Beibehaltung der Gegensätze uns zu Gebote stehen, um die Einheit des Ganzen aufrecht zu halten. Zweitens finden wir es nicht einmal rathsam, die Gegensätze da festzuhalten, wo sie entweder zu unwichtig, oder der Beibehaltung widerstrebend sind. Beides war im Grund auch bei obigem Satze der Fall; namentlich wurde dadurch der Satz der ersten Stimme, gegenüber der eingetretnen dritten, gezwungen; und da Thema sowohl wie Gegensatz unbedeutend sind, so musste man das ängstliche Wiederholen beider vollends bettelhaft und peinlich nennen. — Auch Bach behält bei seinem Fugensatze No. 362 den Gegensatz nicht bei; er fährt vielmehr, da wo wir No. 435 abgebrochen, so wie bei a fort,



und gewinnt damit einen leichten Aufschwung seiner Oberstimme, während eine pünktliche Wiederholung, wie bei b, die Stimmen, das Ganze herabgedrückt und den Raum zum Wiedereintritte des Altes geraubt hätte.

Drittens ist es nicht immer möglich, den Gegensatz durchaus beizubehalten. Eine Abänderung wird schon, wenigstens

in den meisten Fällen, bei dem Eintritt der dritten Stimme nöthig. Denn die zweite Stimme folgte der ersten entweder fünf Stufen höher, oder vier Stufen tiefer auf der Dominante; die dritte aber folgt der zweiten entweder vier Stufen höher, oder fünf Stufen tiefer auf der Tonika. Folglich würde eine buchstäbliche Fortsetzung der zweiten Stimme nach dem Vorbilde der ersten nicht passen, denn sie würde andre Verhältnisse treffen. Der erste Blick zeigt, z. B. an No. 444, dass eine pünktliche Nachbildung —



widersinnige Folgen hat, daher wir auch zuvor in diesem Satz und oben bei No. 446, b die erfoderlichen Abänderungen haben treffen müssen.

Ein **zweites** Hinderniss der Beibehaltung des Gegensatzes kann der Inhalt desselben sein. Wenn wir in der Stimmordnung von der obersten Stimme geradeswegs zur untersten, oder umgekehrt, also:

Diskant, Alt, Tenor, Bass,
Bass, Tenor, Alt, Diskant —

fortschreiten: so wird der Gegensatz im ersten Fall immer über, im andern stets unter dem Thema liegen. Wählen wir aber irgend eine andre Stimmordnung, z. B. diese:

Diskant:	—	Thema.	Gegensatz.	—
Alt:	Thema.	Gegensatz.	—	—
Tenor:	—	—	—	Thema.
Bass:	—	—	Thema.	Gegensatz.

so wird der Gegensatz bald über, bald unter dem Thema zu stehen kommen, — und dies ist nicht mit jedem Gegensatz ausführbar ohne widrige Folgen für Harmonie und Stimmführung. Wir müssten daher, wenn der Gegensatz durchaus sowohl über, als unter dem Thema beibehalten werden sollte, denselben erst besonders darauf einrichten; und hierzu sind Betrachtungen und Regeln erfoderlich, die wir noch nicht kennen. — Wir wollen sie uns auch bis auf das folgende Buch versparen, da die unablässige Beibehaltung des Gegensatzes ohnehin nicht nothwendig ist, und uns daran liegen muss, baldmöglichst zur Fugenarbeit zu kommen. Genug, dass wir den Gegensatz beibehalten, wo es möglich ist und uns zweckmässig scheint, und dass wir wissen, wo eine bessere Einsicht unser wartet.

Ein **drittes Hinderniss** endlich kann in der blossen Stellung des Gegensatzes zum Thema liegen, und dies können wir so-

gleich, wenn wir wollen, vermeiden. Wir haben uns nämlich oben wieder vorgestellt, dass der Gegensatz, wenn er beibehalten wird, auch Mittelstimme werden, zwischen Ober- und Unterstimmen treten, bald über, bald unter dem Thema erscheinen kann. Haben wir ihm nun eine solche Richtung, oder einen solchen Umfang gegeben, der ihn weit vom Thema abzustehen zwingt, so werden die Stimmen auseinandergetrieben, es entsteht eine zu weite Lage der Harmonie, und das Ganze verliert an zusammenhaltender Kraft und Einheit.

Dies vermeiden wir, wenn es uns gelingt, den Gegensatz so zu bilden, dass er dem Hauptsatze nahe bleiben kann, dass er sich nicht etwa weiter von ihm entfernt, als um eine Oktave. Doch wollen wir dieser mehr äusserlichen Rücksicht (S. 289) nicht zuviel Geltung einräumen; erfodert der Sinn des Ganzen, oder namentlich des Gegensatzes, dass dieser in einzelnen Punkten weiter vom Thema abgehe, so werden wir das Sinngemässe und Wesentliche nicht der bequemen Stimmlage opfern. Dann wird es uns oft auch möglich, durch kleine Pausen in den Stimmen des Gegensatzes, durch ein Kreuzen der Stimmen, da, wo es ohne Verwirrung statt haben kann, durch eine kleine Aenderung in den Wiederholungen des Gegensatzes uns zu helfen, oder zu einer Stimmordnung die Zuflucht zu nehmen, die es verhindert, dass Thema und Gegensatz unmittelbar und unpassend neben einander treten. Es könnte z. B. die Durchführung so:

Disk.	0.	0.	0.	Th. *)
Alt.	0.	Th.	G.	—
Ten.	Th.	G.	—	—
Bass.	0.	0.	Th.	G.

oder in dieser Weise geschehen

Disk.	0	Th.	G.	—
Alt.	Th.	G.	—	—
Ten.	0.	0.	Th.	G.
Bass.	0.	0.	0.	Th.
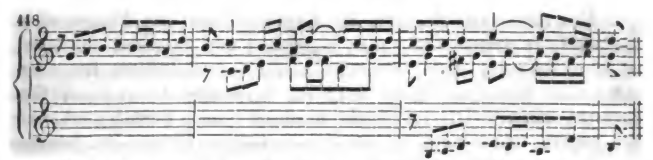
Im erstern Falle würden Tenor und Diskant den Führer, Alt und Bass nach einander den Gefährten nehmen; im letztern würde der Bass nach seinem Karakter sich am ersten eine grössere Entfernung von den andern Stimmen erlauben können.

Endlich aber hängt es ja von uns ab, den Gegensatz ganz oder grössern Theils aufzugeben, da seine Beibehaltung, wie gesagt, keineswegs unerlässlich ist.

Der Gegensatz in No. 444 ist so eingerichtet, dass er über und unter dem Thema, auch als Mittelstimme gelten kann.
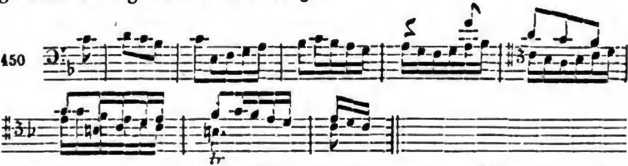
---

*) Mit 0 sind Pausen, mit — Fortsetzungen des Gegensatzes gemeint.



Der Gegensatz der Bach'schen *C*dur-Fuge No. 362 würde sich, wenn er unverändert in der nächsten Stimme über das Thema treten sollte,
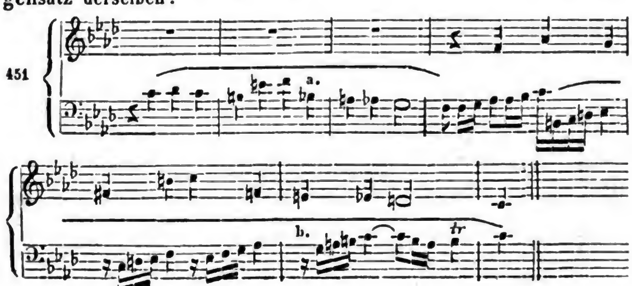


an einer Stelle mit ihm kreuzen, aber sogleich wieder in ein klareres Verhältniss zurücktreten, so dass daraus eben so wenig ein Bedenken erwüchse, wie bei den Gegensätzen in No. 439 und 441, die sich ebenfalls mit dem Thema kreuzen, ohne dass daraus Verwirrung entstünde. Wir wissen übrigens, dass Bach die Beibehaltung des Gegensatzes nicht beabsichtigt hat; doch mag uns folgender Anfang einer andern Fuge



zeigen, wie wenig er ein Stimmdurchkreuzen von Thema und Gegensatz gescheut hat, wenn es keine Verwirrung oder Verdunkelung der Sätze nach sich zieht.

Vorzüglich betrachtenswerth ist in Bezug auf den Gegensatz eine andre Bach'sche Fuge, aus *F*moll. Dies ist Thema und Gegensatz derselben:
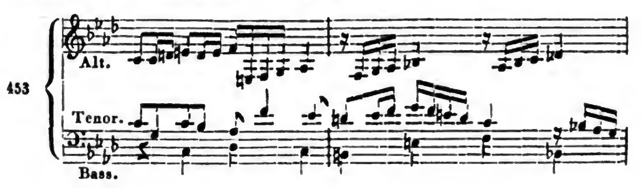


Man sieht sogleich, dass der Gegensatz mit dem Thema nicht das Mindeste gemein hat, ganz eigen und neu ist; aber auch das ist klar, dass das in der Tonfolge höchst bedeutende, im Rhythmischen aber nicht mannigfaltige Thema keinen Stoff zu einem Gegensatze darbot. Die tragischen Ausdrucks volle Tonfolge litt keinen andern, als solchen schwer- und gleichmässig einherziehenden Rhythmus; aber eben daher foderte das gleichmässig schreitende Thema den in ihm selber unmöglichen Wechsel oder Kontrast der Bewegung ausserhalb seiner, das heisst im Gegensatze. — Da nun der Gegensatz zu einem eignen Gedanken wurde, so durfte er nicht — wenigstens nicht sogleich aufgegeben werden, denn er hatte nun das Interesse des Komponisten, war das Andre (das Thema ist das Erste), das ihn erfüllte. Bach behält ihn auch fast die ganze Fuge hindurch bei.
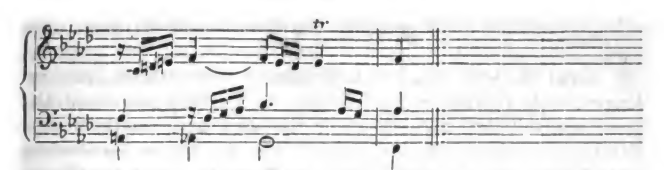
Nun sieht man ferner, dass der Gegensatz durch das Zwischensätzchen zwischen ihm und dem Führer angeregt worden ist, und dass seine Bedeutung in der weit verfolgten Richtung aufwärts liegt. Er beginnt daher fast zwei Oktaven unter dem Thema; da aber dieses hinab- und er hinaufgeht, so nähern sich beide bis auf eine Sekunde. Hätte Bach sich Anfangs nicht so weit vom Thema entfernt, wär' er — wie es am nächsten lag — in der obern Oktave fortgegangen,

452
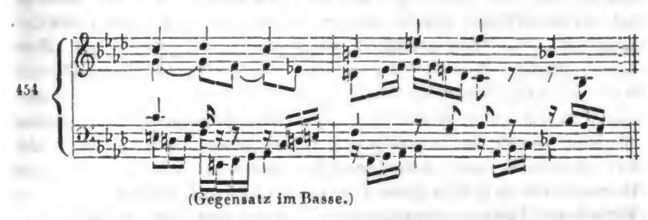
so hätte der Gegensatz den bedeutenden Eintritt verloren und vom Ende des zweiten Takts das Thema verwirrend überstiegen, oder — wenn man später um eine Oktave zurücktreten wollte — seine grosse Richtung eingebüsst. Im zweistimmigen Satze, bei zwei so selbständigen Gedanken ist diese anfänglich weite Entfernung nicht zerstreuend und schwächend, wird vielmehr durch das Gegeneinanderdringen der beiden Sätze zu einer neuen Kraft. Aber darauf kommt es nun an, zu sehen, wie dieser weite Gegensatz sich in mehrstimmigen Theilen des Ganzen verhalte.

Hier muss nun bald eine dritte Stimme den Gegensatz übersteigen, z. B. vom siebenten Takt an,
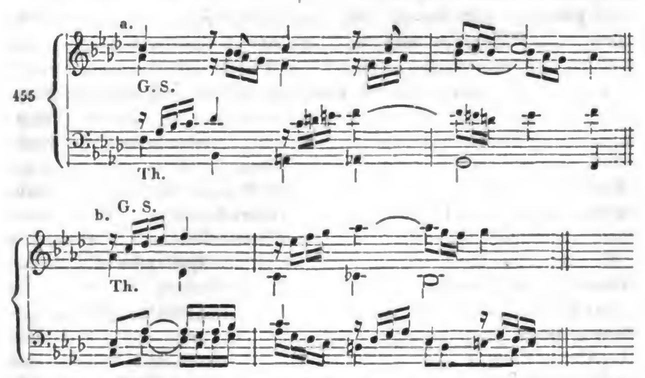




bis er sich aus seiner Tiefe heraufgearbeitet hat; bald wird die weiteste Lage der Mittelstimmen gewählt, um Thema und Gegensatz in den Aussenstimmen zu vermitteln, —



wobei noch eine der Mittelstimmen Motiv und weite Richtung des Gegensatzes nachahmt; bald endlich wird das Thema (bei a) oder der Gegensatz (bei b)



sich selbst überlassen, während die andern Stimmen sich zu einer festern Masse vereinigen. Bei der Karakterkraft des Themas und Gegensatzes hat dieses Alleinlassen kein Bedenken; sie machen sich schon für sich selber geltend.

Zusatz.

Soviel für jetzt von dem Gegensatze. Sehr rathsam ist dem Jünger, sich vielfach in der Bildung von Fugenthematen und Gegensätzen zu üben und dabei stets auf bestimmt ausgesprochnen Karakter zu sehen. Nur zu verbreitet ist die Manier, den ersten besten Satz, der zu sonst nichts zu gebrauchen wäre, als Fugenthema, oder als Gegensatz zu wählen, als wenn die Fugenarbeit ein leeres Spiel mit Formeln werden sollte und nicht vielmehr eben sowohl wie jedes andre Kunstwerk ihren bestimmten und hinlänglich werthen Inhalt haben, und denselben schon im Thema und Gegensatze — den Hauptgedanken des Ganzen — karakteristisch offenbaren müsste. Nur der Meister (wie wir an No. 341 und 323 von Bach gesehen) kann absichtlich, im Vertrauen auf den Reichthum seiner Kunst, ein unbedeutendes Thema wählen, um eben an ihm die Kraft seiner Arbeit zu zeigen. Der Jünger aber soll sich sofort gewöhnen, sich künstlerisch zu bewegen in einem innigen Interesse an seiner Aufgabe; er soll so wenig fahrlässig bei der Wahl oder Bildung derselben sein, als absichtsvoll das Besondre, Ueberreiche und Ueberreizte oder Prätensiös-Einfache suchen. Das Motiv, das ihn berührt, soll er nach voller Kraft sich erfüllen lassen, wie wir es schon früher gelernt haben.

Eben so soll er sich vor der Einseitigkeit wahren, die da meint, alle Fugensätze müssten einen und denselben Karakter, eine gewisse trockne Ernsthaftigkeit und Feierlichkeit haben. Es ist wahr, ein Fugensatz — der Verein mehrerer selbständiger Stimmen zu einem reichen Ganzen — setzt immer eine gewisse Wichtigkeit und Würdigkeit des Inhaltes voraus, eine höhere, als manchen andern Formen, z. B. den Tanzformen, eigen zu sein pflegt. Aber diese würdigere und wichtigere Weise kann sich den mannigfachsten Ideen und Stimmungen widmen, wie wir denn schon jetzt Themate vom verschiedensten Ausdrucke, vom Pathetischen (No. 365) bis zum Muntern (No. 314), ja Spielenden (No. 366) kennen gelernt haben. Jene einseitige Auffassung der Fugenidee schreibt sich daher, dass die Mehrzahl der Fugensätze gottesdienstlichem Inhalt und Zweck, und damit dem Ernst und der Würde des Gottesdienstes angehören. Aber diese überreichen Formen sind nicht an den Gottesdienst gebunden; sie finden in Instrumental- und weltlicher Gesangmusik mannigfachen Anlass und Zutritt. Und endlich ist ja unsre Religion selbst nicht eine abstrakte, sondern steht in lebendiger Wechselbeziehung mit allen Seiten und Stimmungen des Gemüths; Freudigkeit, ja Fröhlichkeit ist ihr eben sowohl zugeneigt und vertraut, als Wehmuth, Trauer, Erhebung, ja das Zornfeuer des Glaubenseifers. Dem Allen dürfen und müssen

also auch die Fugenformen in religiöser Musik entsprechen. Man erinnere sich der mannigfaltigen Aufgaben, die in Oratorien gesetzt werden; und der Treue und Wahrhaftigkeit, mit der unsre Meister, ein Bach, Händel u. A., sich ihnen unterzogen haben.

Endlich sei noch vor einer dritten äusserlichen Rücksicht gewarnt, die man oft anrathen hört: man solle die Fugensätze recht populär schreiben. Unter populär aber versteht man, was von Jedermann ohne Vorbereitung und Anstrengung recht bequem aufgenommen oder hingenommen werden kann. Die Fugenarbeit bleibt allerdings auch für den Auffassenden ein ernsterer, gewichtigerer Gegenstand; es liegt in ihrem polyphonen Wesen, dass sie nicht so leicht und allgemein gefasst werden kann, als ein homophoner Satz, den man schon ziemlich begriffen hat, wenn man nur die Hauptstimme vernimmt. Aber diese Schwierigkeit liegt eben in ihrem Wesen, und wird sich nie ganz beseitigen lassen. Wo sie nun nicht nöthig, nicht von der Idee des Kunstwerkes gefodert ist, da mag man sie nicht nur, man muss sie meiden, wie Alles, was der Idee des Werkes nicht angehört. Wo sie aber dem Zweck entspricht, wo sie wesentlich ist, da soll der Künstler treu sein der ihm gesetzten Aufgabe und die Fugenform in aller ihrer Kraft, wie der Gegenstand es fodert, hinstellen. Das ist Künstlerpflicht; und keine andre Rücksicht verträgt sich mit ihr. Ohnedem ist es Halbheit, irgend eine Kunstform, z. B. die Form der Fuge, wählen und dabei nicht in ihrer vollen Kraft sie vollenden wollen. Damit kann ein Fugensatz wohl schwächer und unwirksam werden, aber fasslich wie ein homophones Tonstück doch nicht; besser wär' es dann, die ganze Form aufzugeben und blos homophon zu schreiben.

Wir wollen also schon Thema und Gegensatz so vollendet und dem Sinn der Aufgabe gemäss, wie möglich, ausbilden, ohne alle äussere Rücksicht. Nur so ist in der Kunst wahres Gelingen, und — wenn wir an Wirkung denken wollen — nur so die rechte und volle Wirkung möglich.

Siebenter Abschnitt.

Der Zwischensatz.

Wir wissen schon (S. 240), dass ein Fugensatz aus mehr als einer Durchführung bestehen kann. Diese verschiednen Durchführungen stehen aber nicht abgesondert von einander da, so dass jede, etwa wie die Theile eines Liedes, für sich schlösse. Sie bilden vielmehr ein ununterbrochnes Ganze.

Nun würde es aber ermüdend und in vielen Fällen sogar unmöglich sein, unaufhörlich eine Durchführung auf die andre folgen, unausgesetzt das Thema hören zu lassen. Es treten also zwischen den Durchführungen **Zwischensätze** auf, die den Uebergang, die Vermittlung von einer Durchführung zur andern machen, zugleich aber grössere Mannigfaltigkeit in das Ganze bringen und das Thema, wenn es einige Zeit geruht hat, um so bedeutsamer wiedererscheinen lassen.

Genau betrachtet (S. 238), ist eine Durchführung schon mit den beiden ersten Stimmen vollendet; denn in ihnen haben wir Führer und Gefährten vernommen, und die folgenden Stimmen wiederholen nur einen oder den andern. Auch wird es in den Fällen, wo der Gefährte im Dominanttone schliesst, nicht immer angehen, dass unmittelbar nach dem Schlusse des Gefährten der Führer wieder im Hauptton auftritt; — oder es wird uns ein Aufhalt in der Durchführung aus andern Gründen zweckmässig scheinen. In allen diesen Fällen können wir schon hier einen Zwischensatz einführen; ja aus besondern Gründen, auf die wir später zurückkommen werden, kann dasselbe auch zwischen der dritten und vierten (S. 317) oder fernern Stimmen geschehn.

Der Zwischensatz ist, wo er auch eintrete, die fortgesetzte Fugenarbeit ohne das Thema, das heisst: freie Figuration; und für sie bedarf es keiner neuen Anleitung. Es fragt sich nur: welchen Inhalt diese Figuration haben soll? — Da sie eine **Fortführung aus Thema und Gegensatz** ist, so knüpft sie naturgemäss an diese an, führt deren Inhalt weiter aus und ergreift in der Regel **das letzte Motiv** des Themas oder Gegensatzes am liebsten, weil ja dieses eben in Wirksamkeit war. So ist in No. 316 geschehen. Der erste Gegensatz (Takt 3) greift das letzte Motiv des Themas, a, auf und wiederholt es, mehr oder weniger verändert, zweimal. Dann macht sich dem Thema im Bass gegenüber — also im Gegensatz — ein ebenfalls aus dem Thema genommnes Motiv, b, geltend, gestaltet sich etwas um zu c und d und wird Inhalt des zweiten Zwischensatzes im letzten Takte. Es leuchtet ein, dass dies die nächstliegende und darum im **Allgemeinen** vorzuziehende Anknüpfung des Zwischensatzes ist.

Genügt nun das so ergriffne Motiv nicht, oder hat man Gründe, sich mit ihm nicht einzulassen, so ist dann das Nächste, irgend ein andres Motiv aus dem Thema oder Gegensatze zu nehmen. Das Erstere ist dann im Allgemeinen desswegen vorzuziehen, weil damit der Inhalt des Themas auseinandergesetzt, und in seinen einzelnen Theilen genauer durchgenommen, durchgearbeitet wird; so dass man auch da mit dem Thema beschäftigt ist, wo es nicht selbst und vollständig auftritt, und das Ganze von noch grösserer
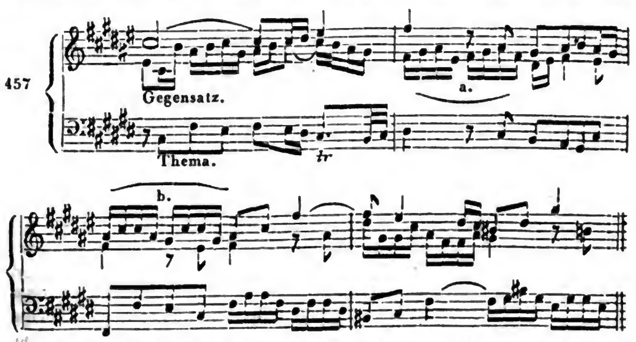
Einheit durchdrungen wird, ohne dass man stets vom ganzen Thema belästiget wäre. Besonders für die grössern Zwischensätze sind dergleichen Durcharbeitungen einzelner Theile des Thema's der gelegenste Stoff; es ist daher nöthig, das Thema in seine einzelnen Motive zu zerlegen, und unter diesen das jedesmal gelegenste zu erwählen.

Betrachten wir beispielweise das Thema No. 450, so finden wir es aus folgenden Motiven bestehend.

456 

Jedes derselben kann für sich allein, oder im Gegensatze zu, oder in Verbindung mit einem andern, Stoff eines Zwischensatzes werden; ob wir sie alle in Anwendung bringen, und welches wir in jedem besondern Momente brauchen wollen, das hängt von der Ausdehnung und vom Sinn unsrer Arbeit ab. Wenn wir nun Bewegung brauchen, wird sich das letzte Motiv, wenn wir stossweise uns auf- oder abwärts bewegen wollen, das zweite und dritte, wenn wir ruhig gehen, das erste Motiv als das geeignetste darbieten. Was aber aus einem Motiv zu bilden, ist uns schon aus der Lehre von der Melodie und der Figuration her bekannt.

So einleuchtend es übrigens ist, dass die Motive der Zwischensätze am folgerichtigsten aus dem Thema oder Gegensatze hergenommen und entwickelt werden, so kann man doch auch veranlasst sein, fremde Zwischensätze vorzuziehen, und zwar dann, wenn Thema und Gegensatz keinen vollkommen erwünschten Stoff darbieten. Dies ist unter andern in einer Bach'schen Fuge der Fall, deren Anfang wir vom Eintritte der dritten Stimme hersetzen.

457 

Dem diatonisch sangbaren Thema gegenüber hat sich ein, hauptsächlich ebenfalls aus gehenden Noten bestehender Gegensatz ge-

bildet und jedenfalls das Bedürfniss eines gleichmässigen Fortgangs (in Sechszehnteln) für den Zwischensatz angeregt. Allein die gewundene Sechszehntelfigur des Gegensatzes (a) würde bei weiterer Benutzung dem Ganzen einen für Bach's Sinn zu weichlichen Karakter gegeben haben — oder schwebte dem alten Meister (wie seinem nahverwandten Nachkommen Beethoven in der Sonate Op. 78) eine Ahnung von dem gleissendglatten Wesen der Tonart vor? — es wurde daher eine gaukelnd hin- und hergleitende Figur (b) gebildet und stetig in allen Zwischensätzen, auch gegen das Thema selbst, durchgeführt.

Und so haben wir hier noch die Erfahrung in den Kauf bekommen, dass man bisweilen an einem einzigen Motiv für alle Zwischensätze sich genügen lassen und dafür die Zergliederung des Thema's und seine stückweise Durcharbeitung aufgeben kann, wenn jenes eine Motiv Werth genug hat, uns alle andern zu ersetzen *).

Achter Abschnitt.

Die Durchführung.

Nachdem wir die einzelnen Bestandtheile einer Durchführung betrachtet, wenden wir uns zu dem ganzen Bau einer solchen. Hiermit beginnt zugleich das praktische Arbeiten und wir geben die weitre Anleitung sogleich in praktischer Gestalt.

Allein bei der Neuheit und dem ungemeinen Reichthum der Form werden unsre nächsten Uebungen nicht zu Ende geführte Kunstwerke, sondern nur die Anlage der ersten Partie solcher, die Anlage der ersten Durchführung betreffen. Dass eine solche erste Durchführung dann auch für sich bestehen, ein ganzes Kunstwerk, oder der abgesonderte selbständige Theil eines solchen sein kann und wie die Anlage ausgeführt werden muss: wird sich später ergeben. Uebrigens wollen wir uns zunächst, wie schon überall Regel gewesen,

auf den vierstimmigen Satz

einlassen. Die Lehre und Uebung des mehr- oder minderstimmigen Satzes folgt später nach.

Für jetzt hat der Jünger nur an die

Anlage einer Durchführung

zu denken und einer schon früher (S. 16) eingeschärften Maxime sich anzuschliessen, die uns erinnert, bei unsern Entwürfen rasch und leicht und kühn vorwärts zu gehen. Wenn

*) Hierzu der Anhang O.

auch unsre ersten Entwürfe etwas leer aussehen sollten, so wissen wir seit der Figurationslehre schon voraus, dass es uns nicht an Mitteln fehlen wird, sie reicher auszuführen. Die Wichtigkeit der Fugenform und ihr unberechenbarer Einfluss auf die höhere Ausbildung der Kompositionskunst werden uns übrigens über die längere Vorbereitung trösten.

Damit jedoch unsre Uebungen einer künstlerischen Abrundung nicht entbehren, sei festgesetzt, dass jede derselben

entweder in der Tonart der Dominante (oder in Moll auch der Parallele),
oder im Haupttone

schliessen soll.

Wollen wir nun eine vollständige Fugendurchführung setzen, so ist vor Allem

1. *Die Stimmordnung*

zu bedenken. Jede der vier Stimmen kann den Fugensatz anfangen und jede kann folgen. Nach einer bekannten mathematischen Formel *) lassen sich vier Stimmen vierundzwanzigmal untereinander versetzen und es sind also für eine vierstimmige vollständige Durchführung folgende Stimmordnungen möglich:

D. A. T. B.	*D. T. A. B.*	*D. B. A. T.*
A. T. B. D.	*T. A. B. D.*	*B. A. T. D.*
T. B. D. A.	*A. B. D. T.*	*A. T. D. B.*
B. D. A. T.	*B. D. T. A.*	*T. D. B. A.*
B. T. A. D.	*A. B. T. D.*	*B. A. D. T.*
T. A. D. B.	*B. T. D. A.*	*A. D. T. B.*
A. D. B. T.	*T. D. A. B.*	*D. T. B. A.*
D. B. T. A.	*D. A. B. T.*	*T. B. A. D.*

jede derselben kann unter besondern Umständen brauchbar, sogar den andern vorzuziehen sein.

Im Allgemeinen aber verdienen erstens diejenigen Stimmordnungen den Vorzug, die dem regelmässigen Wechsel von Führer und Gefährten entsprechen. Der Gefährte liegt bekanntlich eine Quinte höher oder Quarte tiefer, als der Führer; folglich wird ihrer beiderseitigen Lage jede Stimmordnung vorzüglich entsprechen, in der ebenfalls hohe und tiefe Stimmen mit einander wechseln. Daher sind die Stimmordnungen, in denen zuerst Bass und Alt, Tenor und Diskant neben einander treten, im Allgemeinen weniger günstig zu nennen.

*) Zwei Dinge lassen zwei Versetzungen (1,2 oder 2,1) zu, drei Dinge 3×2, also sechs, vier Dinge 4×6, also vierundzwanzig, fünf Dinge 5×24, also hundertzwanzig, und so fort.

Zweitens verdienen diejenigen Stimmordnungen den Vorzug, die nahegelegene Stimmen zu einander bringen, weil dadurch eine gute Stimm- und Harmonielage bewirkt wird; daher sind diejenigen Stimmordnungen, in denen zuerst Bass und Diskant zu einander treten, im Allgemeinen für ungünstiger zu achten.

Drittens sind im Allgemeinen die Stimmordnungen die günstigern, welche eine stetige Ordnung befolgen, z. B. ein Hinaufsteigen von der tiefsten zur höchsten Stimme, oder umgekehrt ein Hinabsteigen von der höchsten zur tiefsten.

Aus alle diesen Gründen sind diese Ordnungen

B. T. A. D. und *D. A. T. B.*

die regelmässigsten; dann folgen diese:

T. A. D. B. und *A. T. B. D.*

in denen wenigstens drei Stimmen der Reihe nach folgen; dann diese:

A. D. B. T. und *T. B. D. A.*

in denen die Stimmpaare, männliche und weibliche, vereint bleiben.

Hiernach ist aber klar,

dass die Durchführung mit jeder Stimme anheben kann.

Nur versteht sich von selbst,

dass man ein hochliegendes Thema lieber dem Diskant oder Tenor, ein tiefliegendes Thema lieber dem Alt oder Bass geben wird;

daher waren die Themate No. 377, 385, 435 und 443 mehr für tiefe, die Themate No. 390, 407, 418 und andre mehr für hohe Stimmen geeignet. Es ist ferner einleuchtend, dass man (S. 262) gut thun wird,

jedes Thema zuerst in der Stimme aufzuführen, deren Karakter ihm am meisten zusagt;

also ein kräftiges und tiefes Thema zuerst dem Basse, ein kräftiges oder leidenschaftliches und hohes Thema zuerst dem Tenor, ein mildes tiefes zuerst dem Alt, ein leichtes hohes zuerst dem Diskant zuzuertheilen.

Viertens kann uns die besondre Beschaffenheit eines Themas vermögen, einer Stimmordnung von der andern den Vorzug zu geben. In dieser Hinsicht eignen sich namentlich solche Themate, die auf der Tonika (oder deren Terz) des Haupttons schliessen, **zunächst** für eine von unten nach oben gehende Stimmordnung, weil bei einer entgegengesetzten Ordnung der Eintritt des Gefährten einen Quartsextakkord als erste Harmonie zur Folge haben würde. Man sieht ohne Weiteres, dass bei dem folgenden Thema der Eintritt des Gefährten in einer tiefern Stimme



die Harmonie zu einem unerwünschten Eintritt im Quartsextakkorde bringen würde, während die umgekehrte Stimmordnung —



die Harmonie sogleich günstig stellt *).

Hier aber entsteht der natürliche Wunsch, Hülfsmittel zu finden, die uns grössere Freiheit in der Wahl der Stimmordnung gestatten. Und in der That finden wir besonders in drei Mitteln

2. *Erleichterung für den Eintritt des Gefährten.*
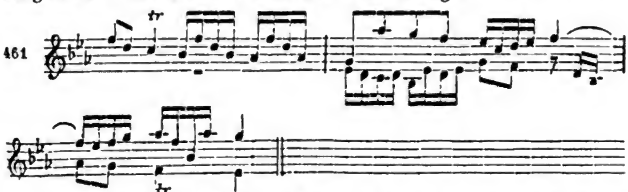
Das erste Mittel ist, den Eintritt des Gefährten zu verzögern, ihn nicht auf dem letzten Ton des Führers oder gleich nach demselben geschehen zu lassen, sondern die erste Stimme nach dem Schlusse des Führers

in einem Zusatze

noch weiter und auf einen solchen Punkt zu führen, wo der Eintritt des Gefährten bequem und günstig erfolgen kann. Dieser Punkt ist aber kein andrer, als der Dreiklang der Dominante, in dem der Gefährte eintreten muss; gleichviel, ob man dazu in die Tonart der Dominante förmlich übergeht, oder nicht. Der Fall in No. 458 wäre also leicht dadurch —

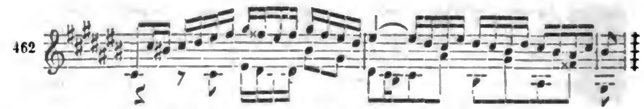
460 u. s. w.

zu verbesserrn gewesen. So bedient sich Bach bei dem in No. 416 mitgetheilten Thema eines Zusatzes von *b* bis *g*, —



bei dem Thema No. 409 eines Zusatzes von vier oder sechs Sechszehnteln,

*) Hierzu der Anhang P.



bei dem in No. 392 mitgetheilten Thema eines Zusatzes von einem ganzen Takte *), —



um für den Gefährten einen günstigern Eintritt zu erlangen. Man
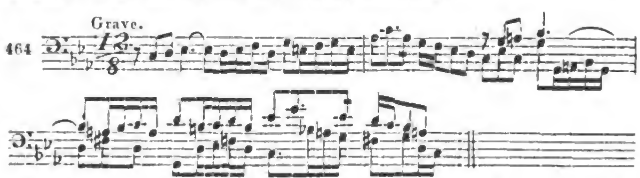
---

*) Es kann uns bisweilen (wär' es auch nur des Studiums wegen) daran liegen, genau zu wissen, wie weit eigentlich das Thema eines uns fertig vorliegenden Fugensatzes geht; denn dass der Eintritt des Gefährten dafür kein sicheres Zeichen ist, erhellt schon daraus, dass dieser, wie wir oben gesehen, oft später erfolgt als der Schluss des Führers. Hier haben wir nun zweierlei Anzeichen.

Das erste finden wir in der Satz- oder Periodenform des Themas. Wo nach bekannten Regeln der Satz des Themas seinen Schluss erreicht hat, da müssen wir annehmen, dass das Thema vollendet sei; was in derselben Stimme weiter vorgetragen wird, müssen wir nicht zum Thema, sondern zum Gegensatz rechnen. Daher haben wir vom Thema No 409 schon angenommen, dass es mit dem ersten Achtel des dritten Taktes zu Ende sei; denn hier hat es einen vollkommnen Schluss erreicht. Wollte man strenger darauf halten, es so weit zu führen, als der Auftakt fodert: so könnte man die drei folgenden Sechszehntel zurechnen, nicht aber das *eïs* des vierten Achtels, denn dieser Schluss wäre, gegen den ersten gehalten, gar zu unbefriedigend. — Das Thema No. 416 hat vollkommen periodische Form; die Sätzchen a und b sind Vorder- und Nachsatz, der Schluss im Dominantentone vollkommen; hier also ist das Ende des Themas. Wollte man es bis zu Anfang des dritten Takts führen, so wäre nicht blos der Schluss ungenügender, sondern die periodische Form durch den Zusatz oder Nachsatz c aus dem Gleichgewicht gebracht. Gleichwohl ist nicht zu leugnen, dass die Zurechnung von c wenigstens möglich, nicht geradezu gegen die Gesetze der Periodik wäre.

Hier kommt nun das zweite Anzeichen zu Hülfe. Da der Gefährte den Führer nachzuahmen hat, so darf man nur beide vergleichen, und beobachten, wie weit die Nachahmung sich erstreckt. Wo sie aufhört, da — müssen wir annehmen — ist das Ende des Themas eingetreten. Vergleichen wir z. B. Führer und Gefährten im obigen Fugenanfang No. 461, so sehen wir letztern vom erstern auf dem vierten Sechszehntel des Schlusstaktes abgehen. Also auf dem vorigen Sechszehntel schliesst das Thema spätestens; wir haben jedoch Gründe gefunden, das Ende früher zu setzen. So sehen wir nun auch im Fugensatze No. 461 den Gefährten vom Führer mit dem vierten Sechszehntel des Schlusstaktes abweichen. Spätestens auf dem vorhergehenden Ton wäre mithin das Ende des Themas zu suchen, und wir überzeugen uns hier sogleich, dass das Sätzchen c nicht zum Thema gerechnet werden kann. Hiermit ist aber auch klar, dass wir das Ende nur auf das erste Sechszehntel setzen können; denn die beiden folgenden, die allein noch zuzufügen wären, würden rhythmisch und harmonisch den Schluss entkräften. —

bemerke hier zugleich, dass dieser Zusatz Motiv zum Gegensatz und zu den Zwischensätzen wird; das Thema bot zu Beiden kein so günstiges.

Das zweite Mittel tritt bei solchen Thematen ein, die in zusammengesetzten Taktarten komponirt sind. Wir wissen längst, dass in zusammengesetzten Taktarten der Schluss auf den gewesenen Hauptton der einfachen Taktart, z. B. im Vierviertelkakt auf das dritte Viertel fallen kann. Ist dies nun bei einem Fugenthema der Fall, hat der Führer mit vollem Takte begonnen und immitten des Taktes geschlossen: so können wir, wie Bach in No. 416 und 461, einen Zusatz zur Ausfüllung des Takts und bequemen Einführung des Gefährten machen; wir können aber auch den letztern auf der Mitte des Taktes einführen und gewinnen damit oft einen gedrängtern, lebhaftern Fortgang. So geschieht z. B. mit diesem Thema, dem ersten, das wir weiter bearbeiten.



Der Führer schliesst mit dem siebenten Achtel des zweiten Taktes, umfasst — wenn man dieses Achtel anstatt der Achtelpause zu Anfang rechnet — drei halbe Takte; der Gefährte setzt ungesäumt danach, also in der Mitte des Takts, ein und wird mit der nächsten Note des vierten Taktes schliessen. Ein Zusatz zum Führer würde bei der langsamen Bewegung des Ganzen schleppend geworden sein.

Was muss nun weiter geschehen?

Wir haben Führer und Gefährten und zu letzterm den Gegensatz komponirt. Nun wird die dritte Stimme, der Alt, wieder mit dem Führer und dann die vierte, der Diskant, mit dem Gefährten auftreten.
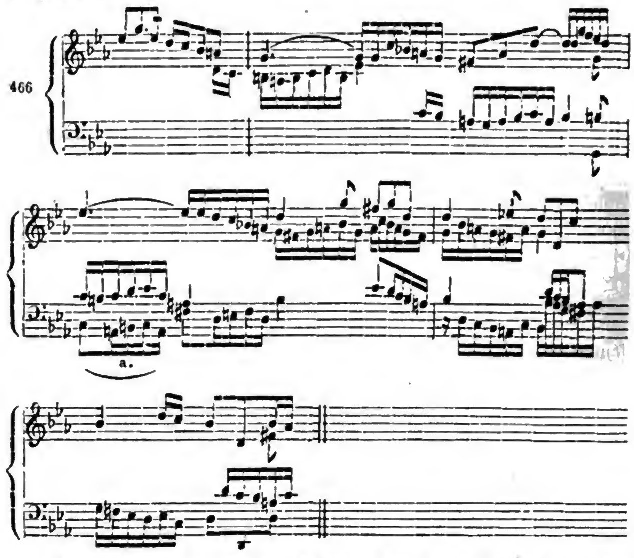
Kann der Alt sogleich auftreten? — Ja. Wir müssen den Gefährten in *G*moll, auf dem Tone *g* schliessen. Der Gegensatz sollte dazu *B* nehmen; wir könnten dies aber in *H* verwandeln, kämen damit (*h*—*g* und *f*—*d*) nach *C*moll und könnten auf dem folgenden Achtel den Führer wieder bringen. — Allein dies wäre übereilt, weil schon der Gefährte sich möglichst nahe gedrängt hat und im Sinne des Themas kein Beweggrund zu solcher Hast liegt.

Wir lassen also lieber einen Zwischensatz folgen, der uns gelinder von *G*moll zum Wiedereintritt des Themas führt. Es könnte so geschehen.



Im folgenden Takte kann nun auf dem Dreiklange *c — es — g* oder auf dessen Sextakkorde der Alt ohne Uebereilung mit dem Führer, und dann nach anderthalb Takten der Diskant mit dem Gefährten eintreten. Da dies unzweifelhaft feststeht, so muss es (wir unterlassen es nur hier, um den Raum zu sparen) sofort niedergeschrieben werden. Dabei entsteht zunächst die Frage, ob wir unsern Gegensatz aus No. 464 beibehalten wollen? Allein — und diese Maxime sei besonders dem Anfänger dringend empfohlen! — diese Frage, die Prüfung und Berichtigung des Geschriebnen, Alles lassen wir bei Seite, um nur mit dem Entwurfe bis an das Ende vorzudringen.

Was also muss nach dem Schlusse des Gefährten im Diskant erfolgen? — Abermals ein freier Satz, wie No. 464, mit dem wir für diesmal (S. 303) in der Dominante schliessen wollen. Es könnte so geschehen.
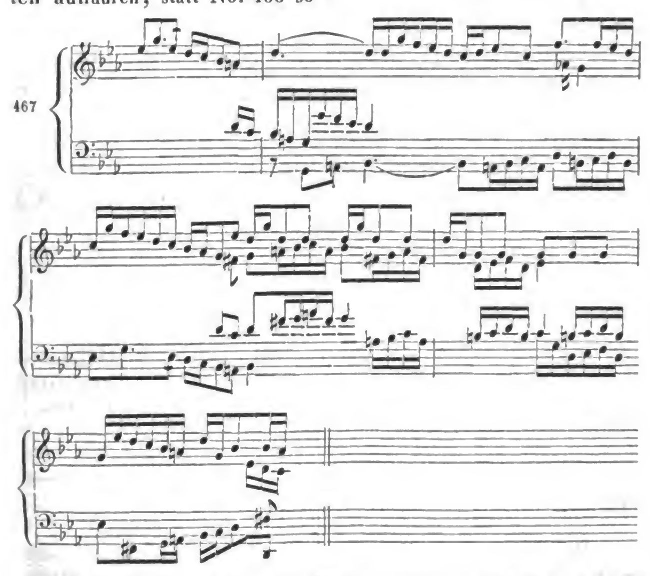


Man bemerke hierbei vor Allem: dass keine Stimme vollständig ausgeführt ist; nur zufällig macht die Oberstimme eine Aus-

nahme und es schadet nicht, wenn die ersten Entwürfe des Anfängers noch viel unvollständiger ausfallen, sobald nur **meistens** zwei Stimmen gegen einander gesetzt sind. Indem man so bald diese bald jene Stimme bedenkt, regt man (wie in den Figuralformen) sie alle zur Theilnahme an und wird im frischen Vordringen erhalten, ohne die Polyphonie jemals aufzugeben. Dass sich übrigens zuletzt oft eine Stimme (meist Diskant oder Bass) vorzugsweise geltend macht, ist schon früher bekannt worden.

Der Zwischensatz No. 465, ist aus dem Gegensatz hervorgegangen; der letzte Satz, No. 466, ist zunächst eine erweiterte Wiederholung des ersten Zwischensatzes, nimmt aber dann bei a auch ein Motiv aus dem Thema auf.

Hätten wir nach dem Tenor den Alt nochmals mit dem Gefährten (S. 266) aufführen sollen? — Nein; er und der Diskant wären in zu hohe Lagen gekommen.

Hätten wir eine übervollständige Durchführung machen sollen? Wir hätten nach dem Diskant nochmals den Bass mit dem Gefährten aufführen, statt No. 466 so —



fortgehen können. Allein das Thema erscheint weder so bedeutend, dass man gedrungen wäre, es möglichst oft zu bringen, noch ist es so kurz, dass man ihm durch öftere Wiederholung zu Hülfe

kommen müsste, noch macht die langsame Bewegung des Ganzen eine überflüssige Ausdehnung rathsam.
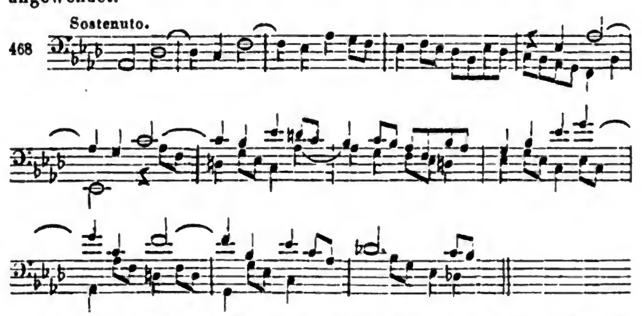
Das dritte Mittel, den Eintritt des Gefährten zu erleichtern, besteht

in der Abkürzung des letzten Tons des Führers, oder des ersten Tons des Gefährten;

hier zeigt sich also noch eine Aenderung am Thema, ein Nachtrag zu den im fünften Abschnitt erwähnten; allein diese Aenderung ist nicht nothwendig und sie ist die leichteste, — nur eine äusserliche, da die Abkürzung des ersten oder letzten Tons nicht einmal den Rhythmus des Satzes wesentlich ändert.

Die Abkürzung des letzten Tons im Führer haben wir schon mehrmals gesehen. Das Bach'sche Thema No. 435 müsste eigentlich mit einem Achtel *e* (dem fünften Achtel im zweiten Takte), das Thema No. 441 mit einem Viertel, das Thema No. 451 ebenfalls mit einem Viertel schliessen, weil soviel am ersten Takte fehlt; doch sind alle diese Schlusstöne um die Hälfte verkürzt.

Die Abkürzung des ersten Tons im Gefährten sehen wir hier angewendet.



Sie ist nicht eben nöthig, vielleicht nicht einmal dem Karakter des Satzes entsprechend, wenigstens nicht zu Anfange des Satzes. Später könnte sie besser an ihrer Stelle sein und gäbe dann *) dem Aufschritte des Gefährten einen lebhaftern Gang. Hätte der Führer auf der Tonika geschlossen, so hätten wir zu der Abkürzung noch bessern Grund gehabt, weil sonst der Gefährte mit einer leeren Quinte gegen den Bass eingetreten wäre.

Wie soll weiter gegangen werden? —

Wir haben Thema, Beantwortung und Gegensatz und einen in den Hauptton zurückführenden Zwischensatz. Das Nächstliegende wäre nun, im folgenden Takte den Alt mit dem Führer und
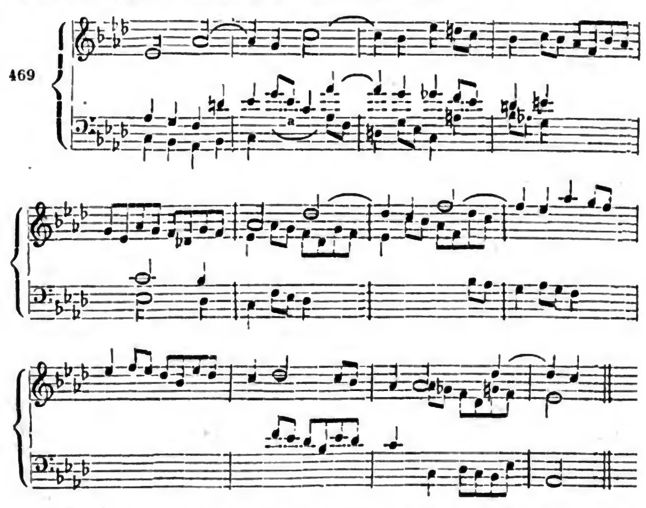
*) Wir zeigen sie zu Anfang, weil der Satz nicht weit verfolgt werden soll.

dann den Diskant mit dem Gefährten einzuführen. Damit würden wir wieder acht Takte vorwärts kommen und zwar, ohne dass es einer neuen Erfindung bedürfte; wir schrieben blos Führer und Gefährten ab, selbst ohne uns einstweilen (S. 308) um den Gegensatz zu bekümmern.

D i e s e s A b s c h r e i b e n ist aber ein sehr heilsamer Moment. Es treibt uns rasch und sicher vorwärts und reizt den Eifer zur Vollführung des ganzen Satzes. Noch einmal sei es gesagt: je leichter und feuriger wir vorzudringen uns gewöhnen, desto lebendiger werden unsre Sätze.

Jenen nächstliegenden Weg wollen wir diesmal n i c h t gehen. Der Alt soll nicht mit dem Führer, sondern mit dem Gefährten eintreten. — Dann hätte er schon mit dem neunten Takt in No. 468 Gelegenheit gehabt; es hätte des nach *As*dur zurückleitenden Zwischensatzes nicht bedurft. Indess — wir können ihn auch, wenn er uns zusagt, beibehalten und so fortfahren.

469



Hier haben sich die Gegenstimmen gegen den Alt von selbst ergeben. Ist dies bei dem Anfänger w i r k l i c h auch einmal der Fall, so mag er sie hinschreiben. Hält ihn aber die Auffindung oder Fortführung a u c h n u r e i n e n A u g e n b l i c k länger auf, als das blosse Schreiben: so soll er, d i e s i s t u n s e r d r i n g e n d e r u n d w i c h t i g e r R a t h, sie sogleich abbrechen und nach der nöthigsten Andeutung der Modulation blos Thema und Antwort oder

den nöthigen Zwischensatz (oben Takt 5) hinsetzen, um nur unaufhaltsam den Entwurf zu vollenden.

Dass oben das Motiv des ersten Gegen- und Zwischensatzes (a) weiter wirkt, ist natürlich. Aber eben so begreiflich ist, dass wir dieses Motiv (besonders, wenn die Arbeit weiter fortgesetzt werden sollte) nicht abnutzen wollen. Daher tritt später der letzte Takt des Themas als neues Motiv ein. — Der Schluss hat sich kürzer gemacht, als im vorigen Beispiele, weil der Zwischensatz No. 468 ihm gewissermaassen vorgegriffen, dem Ganzen die gehörige Fülle gegeben hatte. Dem Anfänger rathen wir, immer nach einem vollen sättigenden Abschluss, in dem sich das Ganze gesteigert abrundet, zu streben. Eben desshalb sagen ihm auch langsamer bewegte Sätze mehr zu, als leichter oder leidenschaftlich bewegte.

In solchen Entwürfen muss er sich längere Zeit üben, und zu der Ausführung nicht eher übergehen, als bis er im Entwerfen schon eine gewisse Leichtigkeit und ein Interesse an der Erfindung selbst in sich gewahr wird. Erst dann schreite er zu dem Studium der folgenden Abschnitte.

Neunter Abschnitt.

Die Ausführung.

Die Ausführung eines Fugenentwurfs wird uns künftig noch Mancherlei zu bedenken und zu üben geben. Jetzt, bei den Vorübungen, sei nur das Nächste gesagt.

Ist der Entwurf so weit gebracht, wie die in den letzten Beispielen von No. 464 an, — wenn auch mit minderer Vollständigkeit der Stimmen: so muss er nochmals durchdacht und dann mehrmals am Klavier geprüft werden, ob er unsrer Einsicht und unserm unmittelbaren Gefühl zusagt. Nur wenn sich ganz offenbare Fehlgriffe oder ein gänzliches Nichtbefriedigtsein zeigen, entschliesse man sich zu Aenderungen; denn der erste Entwurf hat vor allen vermeintlichen Verbesserungen den unermesslichen Vorzug, dass er der erste und unmittelbare Ausdruck unsrer Empfindungen oder Gedanken ist.

Niemals aber verwerfe der Jünger einen Entwurf gänzlich; selbst ein schwacher muss ihm als ein Moment in seiner Künstlerbildung beachtens- und vollendenswerth sein. Dieser Grundsatz wird seine Geisteskraft bei künftigen Entwürfen schärfen und ihn

vor jenem Schwanken, vor jener innern Ungewissheit und Unzuverlässigkeit im Karakter bewahren, die wir als die gefährlichste Schwäche des Künstlers ansehen, weil sie selbst das vorhandne Gute an seiner Entwickelung hemmt und endlich die Kraft dazu zerstört. Ohne Willen und Karakterkraft kann auch in der Kunst nichts Erhebliches geleistet werden.

Bei der Ausführung nun gehe man wie bei der Ausführung der Figuralentwürfe zu Werke. Jede Stimme muss so viel wie möglich Melodie sein, und wo sie das nicht sein kann und auch zur Ausfüllung der Harmonie nicht nöthig ist, da mag sie lieber pausiren.

Bei dieser Ausführung aber sehe man besonders darauf, das Thema als Hauptgedanken jederzeit klar hervortreten zu lassen, es nicht durch überladne Nebenstimmen, oder durch eine geklemmte Lage zwischen Ober- und Unterstimmen, oder durch unnöthige und verwirrende Kreuzung mit andern Stimmen zu verdunkeln.

Dritte Abtheilung.

Die untergeordneten Fugenformen.

Wir haben eine ganze Abtheilung den Vorbereitungen auf die Fugenarbeit gewidmet und sind nun im Besitz der nöthigen Mittel und Fertigkeiten, um diese Arbeit selbst zu unternehmen. Eine ganze Reihe der wichtigsten Formen eröffnet sich. Wir werden ihre Wichtigkeit nicht hier auseinander setzen, sie wird sich von selbst bei jedem Schritte deutlicher und umfassender darstellen.

Nur der Furcht wollen wir hier im Voraus widersprechen, mit der man diese Formen umgeben hat, als fodre ihre Ausführung besondre Anstrengung oder mühseligen Fleiss. Das Lastendste, — die Vorbetrachtung ohne unmittelbare Werkthätigkeit, — ist überwunden. Hiernach werden sich die neuen Formen aus den schon bekannten entwickeln.

Erster Abschnitt.

Die Fughette und das Fugato.

Wir haben schon (S. 236) gesehen, dass eine Durchführung eines Fugensatzes ein für sich bestehendes, unmittelbar oder mit einem willkührlich gebildeten figurativen Schlusssatz endendes Ganze sein, oder auch (S. 240) noch mehr Durchführungen nach sich ziehen kann. Ein Tonstück nun, das entweder aus einer einzigen Durchführung besteht, oder doch ausser derselben keine weit und strenggeführte Fugenarbeit enthält, wollen wir

Fugato,

oder, wenn es leichtern Karakters ist,
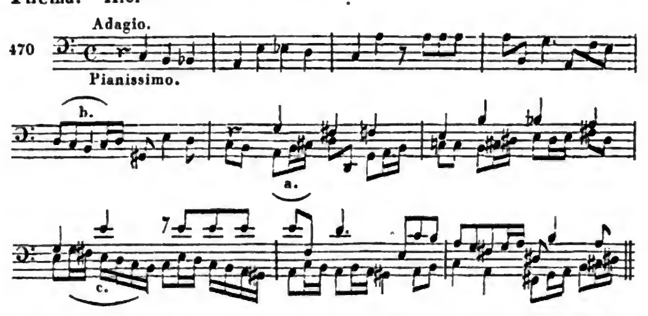
Fughette

nennen. Wir würden also den Satz No. 311, so unbedeutend sein Inhalt und so unvollkommen seine Form hinsichts des Wiederschlags ist, eine Fughette nennen dürfen; dessgleichen den in No. 314 und 317 enthaltnen schon etwas besser organisirten Satz, wenn wir denselben zum Schluss brächten, so wie den wirklich abgeschlossnen Satz No. 468 und 469. Es ist hiermit klar, dass wir schon vollkommen ausgerüstet sind, dergleichen Sätze zu verfassen.

Aus dieser Erläuterung folgt, dass im Fugato und in der Fughette das Thema nicht so dauernd und streng festgehalten, nicht so oft vorgetragen und durchgeführt wird, als wohl geschehen könnte. In der Regel wird man daher nur leichtere Intentionen, Themate, die weniger gewichtigen Inhalt haben und weniger Anspruch auf Durcharbeitung machen, dieser Form anvertrauen, wird sich auch bei der Ausführung manche Freiheit, z. B. gelegentliche Abweichungen vom Thema, eine flüchtigere Behandlung des Gegensatzes, Willkühr in der Anordnung gestatten dürfen.

Allein es kann auch umgekehrt der Fall sein, dass ein höchst gewichtiger Inhalt in diese kürzere und gedrängtere Form gelegt wird, oder dass ein sonst vielleicht zusagendes Thema durch zu weite Ausdehnung einer ausführlichern Behandlung widerstrebt. Dies könnte z. B. bei dem Thema No. 354 statt finden. Seine Länge von sechs oder sieben Takten ist zu gross, um viel mehr, als eine einzige, höchstens zwei Durchführungen zuzulassen.

Wir geben noch ein Beispiel an einem gleich ausgedehnten Thema. Hier —
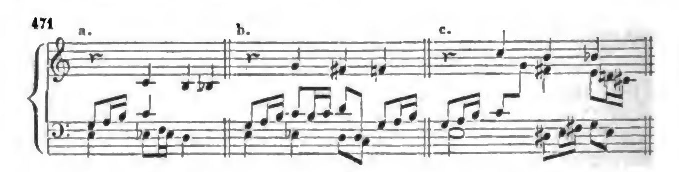


ist es zugleich mit der Antwort und dem Gegensatze *). Das Thema — von fünf Takten, in langsamer Bewegung, kann, wie das zuvor erwähnte, nicht hoffen, in weiterer Ausdehnung das Interesse festzuhalten; es würde, langsam und leise durch die Stimmen ziehend, selbst bei glücklicher Behandlung Ermüdung fürchten lassen. Seine Wendung nach der Mollparallele, die sich natürlich im Gefährten wiederholen muss, so wie endlich die tiefe Lage vermehren diese Gefahr; wir können es fugenmässig behandeln, werden aber wohl thun, uns einzuschränken. Es ist also die Form des Fugato

*) Wenn wir hier und künftig ausgeführtere Sätze statt blosser leichter Entwürfe geben, so mag dies den Jünger ja nicht von dem S. 302 ertheilten wichtigen Rath abwendig machen. Wir haben vollständiger geschrieben, als er entwerfen darf, um den Raum möglichst fruchtbar zu benutzen.

rathsam. Daher werden wir aber auch das Ganze, namentlich den Gegensatz, mehr nach freier Eingebung gestalten dürfen.

Wie soll nun fortgeschritten werden?

Der Bass hat begonnen und der Tenor geantwortet. Das Nächstliegende wäre, nun den Alt einzuführen und dann den Diskant antworten zu lassen. Hier —



sehen wir bei a die einfachste Einführung des Alts; er tritt unmittelbar nach dem Schlusse des Tenors (des Gefährten im Tenor) auf, wie zuvor dieser nach dem Schlusse des Basses, und zwar wieder mit dem Führer, dem dann späterhin der Diskant mit dem Gefährten antworten würde.
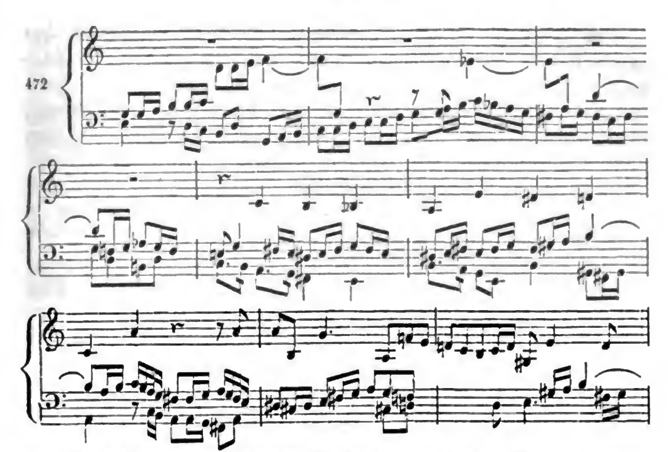
Allein sollte nicht der abermalige Eintritt einer so tiefliegenden Stimme unkräftig sein? — Man könnte dem Alt, wie bei b, nochmals den Gefährten geben und dann den Diskant mit dem Führer (in der Tonlage von c) nachfolgen lassen. Indess bei dem vorliegenden Thema fände sich noch ein Bedenken darin, dass der Gefährte in seiner Parallele schliesst. Wir würden, die Ausweichungen ungerechnet, folgende Modulationsordnung haben:

*C*dur, — *G*dur *E*moll, *G*dur *E*moll, — *C*dur,
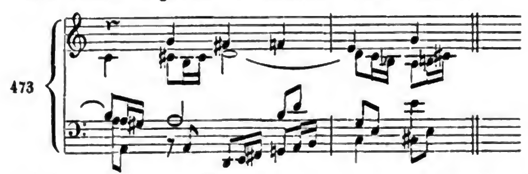
mithin im Mittelsatz (in beiden Gefährten) unkräftig (Th, I, S. 230) hin und her gehen.

Ein dritter Versuch wäre, statt des Alts den Diskant mit dem Führer, wie bei c, und zuletzt den Alt mit dem Gefährten einzuführen. Allein auch dies hat zweierlei gegen sich. Erstens liegt es in dem Karakter des stillen und nach der Höhe langenden Themas, dass ihm eine emporsteigende Stimmordnung am besten zusage, dass also nach Bass und Tenor der Alt und dann erst der Diskant folge. Zweitens würde der Diskant in der zweiten Hälfte des Themas zu hoch liegen und, allein gelassen, zu weit von den Unterstimmen entfernt erscheinen, oder sie karakterwidrig hinaufziehen.

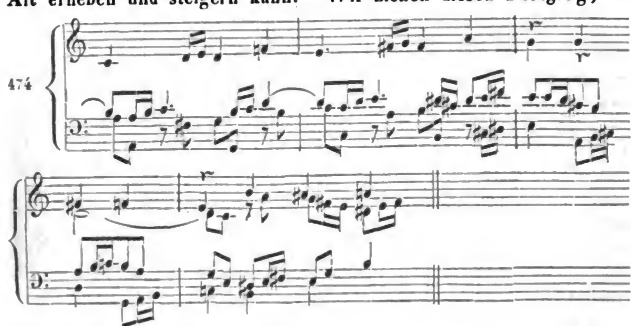
Daher würden wir alle drei Fortgänge ablehnen und lieber die beiden Unterstimmen sich in einem Zwischensatze noch weiter aussprechen lassen, bis sich ein gelegner Ort zum Eintritte des Alts ergäbe. Es könnte so geschehen:



Hier könnte sogleich der Diskant eintreten, z. B.



Allein die weitere Entfaltung der ersten Stimmen in No. 472 überredet uns auch hier zu einem Zwischensatz, in dem sich der Alt erheben und steigern kann. Wir ziehen diesen Fortgang, —



oder einen ähnlichen vor.

Nur so weit wollen wir den Faden führen.

Wäre nun die Antwort im Diskant vollendet, so würden wir uns in *E*moll befinden, könnten also nicht an den Schluss denken. Es müsste auch nach dem Sinn und der Weise des Ganzen jetzt eine weitere Entfaltung dessen, was in No. 472 im Zwischensatz angesponnen ist, erfolgen; mit dieser könnte man in gehöriger Ruhe und Fülle nach dem Hauptlone zurückkehren und schliessen. Oder sollte das Ganze besser abgerundet, der Hauptgedanke zum Schlusse noch einmal vorgeführt werden: so müsste man die zu erwartende Ausführung als grössern Zwischensatz behandeln und das Thema noch einmal bringen.

Dies wäre das Befriedigendere; aber die Einführung des Themas müsste auch eine entscheidende sein, schon durch die Lage, dann durch Modulation und Stimmgewebe. Letzteres übergehen wir; hinsichts der Lage sind wir der aufwärts strebenden Richtung des Ganzen (S. 316) eingedenk. Es müsste also zuletzt der Diskant auf der höhern Oktave der Tonika (wie in No. 471, c) eintreten.

Aber — der Diskant ist schon zuvor (No. 474) mit dem Thema beschäftigt gewesen; es könnte einförmig wirken und die andern Stimmen zurücksetzen, wenn man einer Stimme zweimal nach einander das Thema gäbe.

Zuvor soll also eine andre Stimme, und zwar die zu längst vom Thema weg ist, das Thema nehmen; erst der Bass, dann der Diskant sollen die zweite (und letzte) Durchführung — und zwar eine unvollständige machen.

Da nun diese Durchführung zum Schlusssatze bestimmt ist, so möchte man fast beide Stimmen auf die Tonika stellen. Dem widerspricht aber zweierlei. Der Zweck würde der sein, den Hauptton durch eine stehenbleibende Modulation (S. 237) mehr zu befestigen; allein da das Thema jedesmal in die Parallele ausweicht, so würde dieser Zweck nicht erreicht. Dann wäre zu bedenken, dass der Bass schon Anfangs das Thema auf der Tonika aufgeführt hat, dass er also nicht in ganz frischer Kraft mit demselben Thema auf denselben Stufen erscheinen würde. Besser trät' er auf der dritten Stufe (auf *e*) ein. Dann würde sein Schluss auf *C* fallen (eigentlich *C*moll, das man aber in Dur verwandelte) und der Diskant unmittelbar anschliessen. Hiermit wäre unser erstes Fugato durchgeführt. Es würde nun der Entwurf zu prüfen, wo es Noth scheint, zu berichtigen, und in seinen Lücken (z. B. in No. 472) auszufüllen sein.

Wir begleiten diese Arbeit mit einigen

Bemerkungen.

Zuvörderst weiss man nun (und sieht sich in No. 471 daran erinnert), dass der Satz in vielfach andrer Weise hätte ausgeführt werden können. Man soll nicht auf das Geradewohl die erste beste Weise ergreifen (dies zeigt unsre Untersuchung zu No. 471), aber noch weniger sich in ängstliche Zweifel verstricken. Die Losung für den Studirenden ist, wie wir oft bemerkt:

dass er vor Allem seinen Satz vollende;

und selbst ein mangelhaftes, ja verfehltes Vollbringen ist ihm heilsamer, als ein zweifelmüthiges Schwanken, das gar nicht oder ermattet und abgekühlt zu Ende kommt. So hätte sich z. B. für No. 474 eine anziehendere Einführung des Diskants finden müssen; der Einsatz auf einem eben dagewesenen Tone (*g* — *g*) ist nicht so hervortretend, als z. B. der Einsatz des Alts in No. 472 mit einem neuen Ton, in einer zum Fortschritt reizenden und sich dann trugschlüssig wendenden Harmonie. Allein da jener Diskanteintritt sich eben darbot und nicht verwerflich schien, so würde es unrecht gewesen sein, sich erst noch nach einem andern umzusehen und darüber den Fluss des Ganzen stocken zu lassen.

Der belebende Punkt im Thema sind die weiten Schritte im dritten und vierten Takt; im Gegensatz ist es das regere Motiv a, das dem Thema (b) entlehnt ist. Diese beiden Momente bieten sich als der rechte Stoff zu Zwischensätzen; gelegentlich würde auch das wendungsvollere Motiv c (in No. 470) zu vollern Gängen und Sätzen zu gebrauchen sein. Jene Motive bilden daher den ersten Zwischensatz (in No. 472) und das letztere derselben (a) den in No. 474 enthaltenen zweiten Zwischensatz. Offenbar ist der erste der bedeutendere; es früge sich, ob er nicht am Schlusse der ersten Durchführung (nach No. 474) von Diskant und Alt oder Tenor zwei-, drei- oder vierstimmig zu wiederholen und weiter, oder anders gewendet auszuführen wäre? — Dagegen ist der Gegensatz aus No. 470 nicht beibehalten worden; der Tenor (in No. 472) nimmt von ihm auf, was ihm eben zusagt, und verlässt ihn, wo etwas Besseres oder Näheres zu thun war.

Schwerlich möchte übrigens der Entwurf des Anfängers in dergleichen Arbeit so vollständig heraustreten, als der vorstehende; ja er soll es nicht einmal, wie wir schon gesagt haben. Der Anfänger muss des alten Rathes eingedenk bleiben:

ja nicht am Einzelnen zu haften, sondern vor Allem dahin zu trachten, vorerst das Wichtigste und Sicherste festzuhalten und damit den Entwurf — wo nur irgend möglich — in Einem Zuge zu vollenden.

Sobald das Thema hingestellt ist, muss die Antwort und ihr
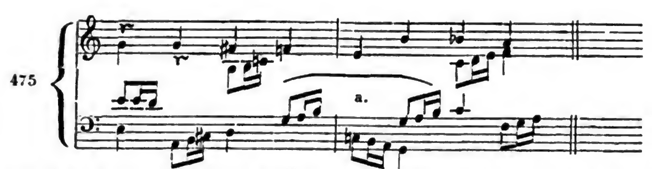
gegenüber der Gegensatz angeschlossen werden. Von diesem Augenblick an gilt kein Zaudern mehr. Die lebendige Bewegung von Thema und Gegensatz muss in die Seele des Arbeitenden übergegangen sein und darf da nicht erkalten und stocken. Ein scharfer und flüchtig weiter verlangender Blick muss ihm sagen, ob sogleich die dritte Stimme, oder erst ein Zwischensatz folgen solle; der Zwischensatz muss unmittelbar aus den vorangegangnen Hauptsätzen herausströmen oder (No. 283) hervorgelockt werden, wie wir an den Figuralformen gelernt haben. Dann muss ohne Hast und Zwang, wo es sich eben thun lässt, die dritte und vierte Stimme eingeführt und schnell gefühlt oder mit einem überlegenden Rückblick auf das Ganze entschieden werden, ob sogleich der Schluss, oder eine Fortführung erfolgen solle. Die letztere ist wieder eine Folge und Fortsetzung aus der Durchführung, wie der vorige Zwischensatz (oder die unsern in No. 472 und 474) und macht unmittelbar den Schluss, oder bringt eine zweite und letzte Aufführung des Themas in einer oder mehr Stimmen zum Schlusse.

Da es im drangvollen Wesen der Fugensätze (S. 299) liegt, ohne liedmässige in allen Stimmen gleichzeitige Abschnitte fortzuschreiten: so muss sich dieses Prinzip schon am Entwurfe selber äussern. Nirgends darf er abbrechen, nirgends soll der Arbeitende sich längere Zeit einer einzigen Stimme anvertrauen *). Jeder eben thätigen Stimme muss eine andre entgegenkommende oder entgegenwirkende, — wenn jene aufhört, fortgehende und wieder eine andre herbeirufende sich zugesellen. Und ist es nicht immer möglich, einen vollkommnen Gegensatz auf der Stelle ausfindig zu machen, so muss wenigstens irgend ein Motiv dazu — und wär' es ausser allem Zusammenhang — in eine dazu geeignet scheinende oder vielleicht lange versäumte Stimme geworfen werden. Die Ausarbeitung wird schon diese einzelnen Funken zu einem vollen Brand anschüren. Wäre uns z. B. in No. 474 der Gegensatz zu dem Thema nicht klar gewesen, so hätten wir wenigstens das Motiv (No. 470, a) noch weiter festzuhalten gehabt; unser Entwurf würde auch so etwa —

---

*) Gretry in seinen Denkwürdigkeiten erzählt, wie er das Geheimniss der Fugenkunst entdeckt habe. Man solle nur das Fugenthema aus einer Stimme in die andre schreiben, und wenn das lange genug geschehen sei, die Stimmen ausfüllen; dann habe man eine Fuge. — Ja; so gewiss man an einem Kreuze die lebendige schöne Menschengestalt hat. Es ist dem leichten Franzosen (vergl. s. Biographie v. Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst) nichts weiter entgangen, als gerade die Hauptsache: die lebendige Wechselwirkung der Stimmen und die Macht des Themas, sie alle zu beseelen und jede ihrer Aeusserungen hervorzurufen zu einem vielfachst einheitvollen Lebenstrome. — Und wie oft sehen wir noch jetzt die Unterweisung der Künstler von jenem todten Prinzip geleitet und bedingt!
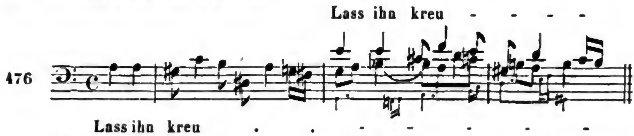
475



genügt haben; er wäre bei der Ausarbeitung verbessert worden (z. B. bei a, wo die Wiederholung desselben Motivs auf derselben Stufe in derselben Stimme Mattigkeit droht) und wir hätten jedenfalls unser Tonstück ohne Unterbrechung und unter Mitwirkung aller (oder mehrerer) Stimmen durchgesetzt.

Betrachten wir nun, nachdem wir einen solchen Satz haben entstehen sehen, eines der grössten Meisterstücke in derselben Form, das die Tonkunst aufzuweisen hat. Es ist der Chor „Lass ihn kreuzigen" aus der Matthäischen Passion von Seb. Bach. Die Stimmen setzen so ein.

476

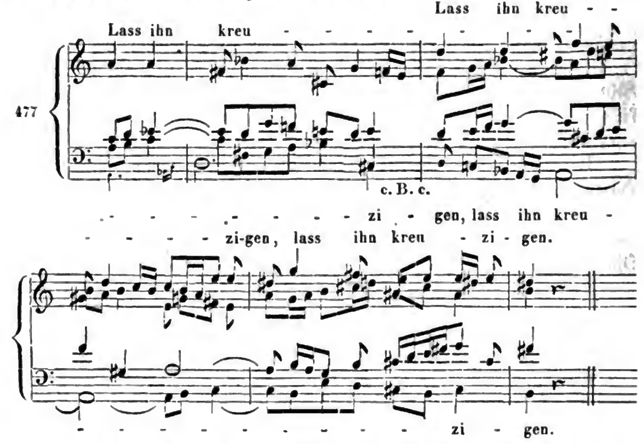


Vorerst bemerke man, dass der Führer in der Dominante schliesst und Anfangs nach der Tonika die siebente Stufe der Tonleiter folgen lässt. Nach der ersten und sechsten Ausnahmregel (S. 269 u. 280) muss der Gefährte diese siebente Stufe (seiner Tonart) mit der sechsten vertauschen und in den Hauptton zurückgehen; beides geschieht durch die Veränderung jener Stufe zugleich. Unter dem Singbass vervollständigt der Instrumentalbass (Anfangs in der tiefern Oktave mitgehend) die Harmonie.

Es ist dieser Chor die wildheulende Antwort des jüdischen Volks auf Pilatus Frage: was soll ich denn machen mit Jesu; daher die Zerrungen und Kreuzungen der Stimmen. Daher war aber auch keine Zeit zu ausführlichen Zwischensätzen; in kolossaler Wuth muss sich Stimme auf Stimme wälzen, bis der Richtspruch vollbracht ist. Sogleich auf dem Schlusse des Gefährten tritt der Alt, und wieder auf seinem Schlusston der Diskant mit dem Thema ein; diese Gleichmässigkeit der Eintritte, — des Stimmabgebens — erhöht bei aller Wildheit des Inhalts die Feierlichkeit des Gerichts. Es ist ein Volk, das verurtheilt, und sich selber.

Man müsste nun erwarten, dass der Alt den Führer, der Diskant den Gefährten brächte; — oder allenfalls, dass der Diskant (mit geringer Aenderung der Unterstimmen) zuerst mit dem Gefährten und zuletzt der Alt mit dem Führer aufträte. Aber das

Erstere wär' eine, für solchen Moment viel zu ungenügende Wiederholung dessen gewesen, was eben vorher Bass und Tenor (in No. 476) gethan; das Letztere hätte das Aufthürmen der Stimmen von der untersten bis zum Gipfel gestört, — anderer Uebelstände zu geschweigen. Bach geht so zu Ende.



Der Alt setzt auf der Tonika ein, aber mit dem Gefährten; er gelangt folglich nicht, wie zuvor der Bass, in die Ober-, sondern in die Unterdominante. Nun folgt der Diskant mit dem Führer, kommt also in der Dominante — der Unterdominante, das heisst im Hauptton, zum Schluss. Allein sogleich fasst dieselbe Stimme noch einmal auf der Quinte des Haupttons (wie vorher in No. 476 der Tenor) das Thema, und zwar als Führer; hiermit ist das Thema in der Oberdominante (*E*moll) festgestellt und schliesst nun nach seiner Weise wieder in der Dominante. Die Modulation des ganzen Satzes ist also folgende:

*A*moll, — in *E*moll schliessend;
*E*moll, — sogleich nach
*A*moll zurückgewendet;
*A*moll, — über *G*moll sogleich in
*D*moll eingehend;
*D*moll — in
*A*moll schliessend,
*E*moll — in
*H*moll schliessend.

Es erscheint der Hauptton (*A*moll) mit beiden Dominanten, dann aber die Oberdominante (*E*moll) und die Unterdominante

(*D*moll) wiederum eine jede mit ihrer Ober- und Unterdominante, eine gedrängte Fülle von Modulation in so wenig Takten, und in innerlichster Weise sich entfaltend. Der Schluss bildet sich in dieser Reihe von Dominanten reissend; er geht von
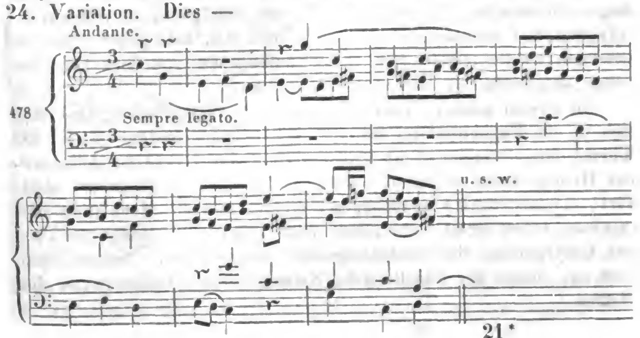
*G*moll nach *D*, *A*, *E*, *H*moll

und entspricht so dem Aufbäumen der Stimmen, die das Thema fünfmal emportragen. Unter diesen Umständen ist die Wiederholung des Themas im Diskant nicht Einförmigkeit (S. 318), sondern gesteigerte Wildheit; es ist die doppelte Wuth in den Weibern, wenn sie sich einmal dieser bemächtigt.

Dass dieser ganze Ausbruch nur ein Moment sein konnte, ist jedem sogleich fühlbar und einleuchtend. Es ist in diesem Moment Alles gesagt, der ganze Vorgang erschöpft. Daher, wenn er nach der Matthäischen Erzählung wiederkehrt, konnte Bach nichts Andres thun, als den ganzen Chor (No. 476, 477) Note für Note wiederholen; und dies geschieht einen Ton höher. Jede andre Ausführung wäre schwächer gewesen, jede weitere Ausarbeitung wäre unkünstlerische und quälerische Verzerrung geworden und dabei psychologisch unwahr, folglich ermattend und unwirksam.

Im vorigen Satze (No. 470) sahen wir das Fugato mehr aus technischen Motiven veranlasst, in diesem Bach'schen Chor sehen wir es von der Idee geboten, die der Künstler zu verwirklichen hatte. Es bleiben nur noch einzelne Bemerkungen zu machen.

Nicht immer tritt diese Form, wie wir S. 316 gesagt haben, so ernst auf, wie hier. Die Fugenform, diese wechselseitige Beciferung verschiedner Stimmen um einen Hauptgedanken, leiht sich auch zartern oder leichtern, wenigstens minder schweren Intentionen, und dann gebührt ihr eher der Name Fughette. — Ein zartes, feingefühltes Gebilde dieser Art findet man in den merkwürdigen, gedanken-überreichen „Drei und dreissig Veränderungen über einen Walzer", von Beethoven (Op. 120) in der 24. Variation. Dies —
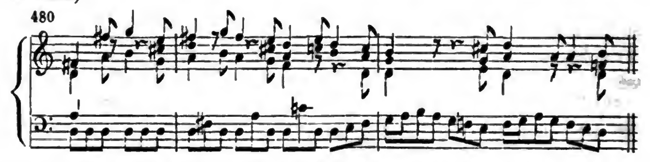


ist die ganze Fugenarbeit (wir werden allerdings noch etwas über den Satz nachzutragen haben), worauf denn freie Figurirung beschliesst.

War dieser Satz zart und leis' empfunden, so tritt wieder der ehrenfeste Bach in einem Vorspiel zu „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" (in der Breitkopf'schen Sammlung) fast munter mit diesem Thema auf,



dem man es sogleich anmerkt, dass es nicht zu ernster weiterer Ausführung berufen ist, sondern nur eine Fughette veranlassen kann. Bach hat das Thema von No. 479 ab durch Alt, Diskant und Bass durchgeführt, aus a einen Zwischensatz gebildet, dann den wichtigern Theil des Themas (b) verkehrt durch alle Stimmen geführt, und nach einem langen Zwischensatze (von vierzehn Takten) noch einmal dasselbe bis auf c in Bass und Diskant auftreten lassen, ist also entschieden weiter gegangen, als wir oben angedeutet haben. Demungeachtet fand er im Stoffe (dem Thema) und seiner leichtern Behandlung Grund, das Tonstück nur als Fughette zu bezeichnen. Und in der That findet man (wie wir nur mit dem Gegensatz in der ersten Durchführung gegen den Bass andeuten wollen)
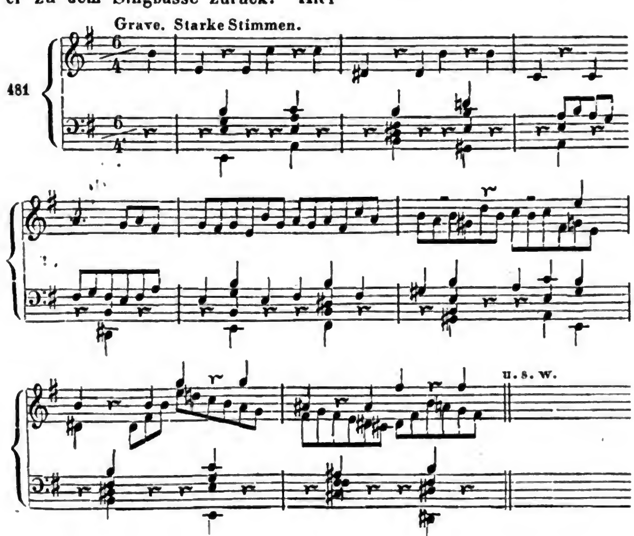


weder im Bach'schen, noch im Beethoven'schen Satze jene gediegne Selbständigkeit der Stimmen, die sich gleich so viel karaktervollen und unabhängigen Personen bald mit, bald gegen einander bewegen, ohne jemals sich selber aufzugeben und eine blos dienende anschmiegende Rolle zu übernehmen.

In diesem weniger strengen Sinne liegt es nun auch, dass man sich in der Fughettenform freier, willkührlicher bewegt, z. B. das Thema länger ausser Acht lässt, als ein das Ganze durchdringender Hauptgedanke zulassen sollte, das Thema willkührlicher abändert, die Gegensätze unabhängiger bildet, und die Modulation bald in einen engen Kreis bannt, bald nach Laune auf entlegnere Töne mit Uebergehung der nächstliegenden hinüberführt. Solche Sätze sind es, denen der künstlerische Sprachgebrauch vorzugsweise den Namen

zuertheilt hat, den wir oben für die enger gehaltnen Fugenarbeiten ernsten Inhalts in Anspruch genommen haben. Jenem Sprachgebrauch zufolge könnten daher die obigen Fugatos (No. 470 und 476) auch Fugen oder kurze Fugen heissen; warum wir sie nicht so nennen, wird sich erst bei der Entwickelung der Fugenform zeigen. Doch wissen wir auch schon längst, wie wenig in künstlerischen Gebilden eine scharfe Scheidung verwandter Formen durchführbar ist, werden also kein Gewicht darauf legen, wenn bei einzelnen Tonstücken nicht absolut auszumachen ist, ob sie Fuge, oder Fugato, oder Fughette seien.

Für die freiere — mit dem Namen Fugato bezeichnete Behandlung der Fugenform bedarf es keiner weitern Anweisung.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass sich auch der Fugenarbeit, also auch dem Fugato und der Fughette eine oder mehr frei begleitende oder figurative Stimmen zugesellen können, die entweder gar nicht, oder nur gelegentlich an der Fugenarbeit selbst — als fugirende Stimmen Theil nehmen. Eine solche Stimme haben wir schon in dem Bach'schen Fugato (No. 476) beobachtet. Der Instrumentalbass ging erst in der tiefern Oktave mit dem fugirenden Singbasse, dann nahm er seinen eignen Weg, endlich kehrte er zu dem Singbasse zurück. Hier



haben wir den Anfang eines Fugato (aus dem ev. Ch. u. Orgelbuche, No. 71) vor uns, das, beiläufig gesagt, aus einer einzigen Durchführung und einem freien figurirten Schlusse besteht, und in dem das Thema sogleich von Zwischenakkorden begleitet wird, die auf seine Pausen treffen und sich zuletzt (Takt 3) sogar eine eigne Melodie dem Thema gegenüber zugesellen. Und so könnte sich den Fugenstimmen auch wohl ein gehender Bass (continuo) oder eine frei figurirte Oberstimme (Kontrapunkt) anschliessen, eben wie (S. 232) den in freier Nachahmung begriffnen Stimmen. Zu alle dem bedarf es keiner weitern Anweisung; man sorge nur, dass das Thema und überhaupt die fugirenden Stimmen durch die begleitenden nicht verdunkelt oder gestört werden; und dies wird meist von selbst nicht geschehen, wenn die Begleitung sogleich mit dem Fugenentwurfe zusammen erfunden, oder wenigstens nach ihren Hauptpunkten von Zeit zu Zeit während der Fugenarbeit mit angedeutet wird.

Zweiter Abschnitt.

Das Fugato als Theil grösserer Tonstücke.

Die mannigfache Bedeutsamkeit der Fugato- und Fughettenform, die im vorigen Abschnitte wenigstens mit einigen Zügen anschaulich gemacht wurde, muss uns diese Form schon für sich als eine vorzüglich wichtige bezeichnen. Sie erhält aber einen zweiten Werth als Vorübung zu den grössern Fugenformen.

Aus diesem Grunde ist nicht blos rathsam, sich in ihr nach allen Seiten hin zu versuchen, sondern auch gestattet, eine streng genommen nicht hierher gehörige Reihe zusammengesetzter Kunstformen herbeizurufen, um an ihnen oder in ihnen das Fugato in neuer Weise zu üben.

Das Fugato tritt nämlich auch als Theil grösserer zusammengesetzter Tonstücke auf, und das in sehr mannigfaltiger Weise *). Nur zwei dieser Verbindungen wollen wir hier als neue Formen unsers Studiums betrachten.

Erster Fall.
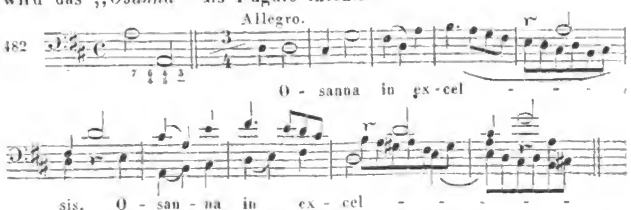
Bisweilen versieht sich das Fugato mit einer blos modulirenden akkordischen, oder mit einer gangartigen, oder liedförmigen Einleitung. Von dergleichen Einleitungssätzen ist im dritten Theil (in der Lehre vom Instrumentalsatze, S. 292) gründlicher die Rede;

*) Der Sprachgebrauch hat für dergleichen fugirte Theile eines grössern Ganzen ebenfalls den Namen Fugato.

hier wollen wir nur ganz allgemein sagen, dass ein Einleitungssatz das Gemüth des Komponisten, wie später Ohr und Seele des Hörers in den Ton und Sinn des kommenden Hauptsatzes zu stimmen oder einzuführen, dass er also das Streben hat, sich in diesen Hauptsatz hineinzubegeben. Er regt nur an, er regt sich nur und begiebt sich auf die Dominante (oder einen sonst geeigneten Punkt), um von und mit ihr in die Tonika, in den Anfang des Hauptsatzes überzugehen. Er besteht daher aus Gängen und Sätzen, die sich nur ausnahmsweise zur Periode gestalten, statt vorüber zu schweben und den ersten bestimmten Ausspruch dem Hauptsatze zu überlassen.

Nur soviel für den, der sich hieran und an unzähligen überall zu findenden Vorbildern zurechtzufinden vermag; das Weitere und Gründlichere, wie gesagt, künftig.

Nach einem solchen, in der Regel auf der Dominante schliessenden Einleitungssatze kann nun der Hauptsatz in jeder beliebigen Form, also auch in der des Fugato, folgen. Das Fugato macht dann entweder den Schluss, oder führt den Einleitungssatz als Schlusssatz zurück, oder könnte auch auf einen dritten Satz, der Haupt- oder Schlusssatz wäre, hinführen. Ein anziehendes Fugato dieser Art findet sich in Mozart's Requiem. Das „*Sanctus*“ und „*pleni sunt coeli*“ wird in breiten feierlichen Harmonien, ganz in der anregenden, volle Befriedigung erst erwarten lassenden Weise der Einleitungssätze gesungen. Es bereitet sich zu einem vollen Schluss auf der Tonika vor; aber auf dem Schlussakkorde selbst wird das „*Osanna*“ als Fugato intonirt.
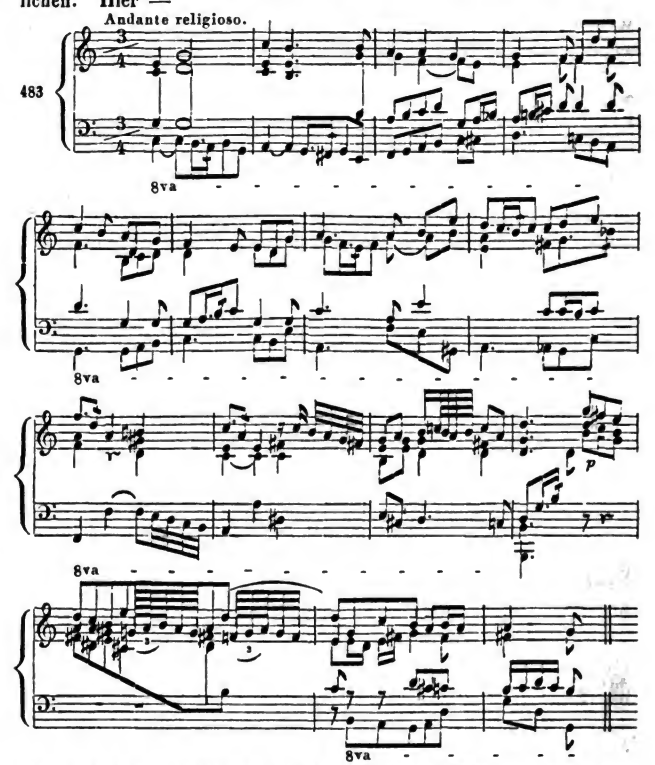


Nach dem Basse setzen Tenor, Alt, Diskant, dann noch einmal der Bass mit Führer und Gefährten, zuletzt nochmals der Tenor mit der ersten Hälfte des Themas — alles dies in steter enger Folge (vier Takte nach dem Einsatz der vorherigen Stimme) ein, und wenige freie Takte schliessen das Ganze. Noch einmal, mit andrer Stimmordnung und geringen Abweichungen kehrt dasselbe Fugato zum Beschlusse des Benedictus wieder.

Zweiter Fall.

Bisweilen — und dieser Fall wird uns folgenreicher sein — tritt das Fugato als zweiter Theil oder Mittelsatz eines grössern

im Ganzen liedförmigen Satzes auf *). Wir wollen uns die Lage der Sache sogleich an einem bestimmten Tonstücke veranschaulichen. Hier —



sehen wir einen liedförmig angelegten ersten Theil vor uns, ernsterer, feierlicherer Intention, in grössern Massen ausgeführt, als unsre frühern Liedsätze.

Wie sollen wir den zweiten Theil bilden?

Das Nächste wär', ihn wie in den meisten Fällen aus dem Inhalte des ersten herauszuheben und in der Weise desselben zu schliessen, oder auf den ersten (als dritten Theil) zurückzukommen. Dass und wie dies geschehen kann, ist uns schon bekannt. Allein

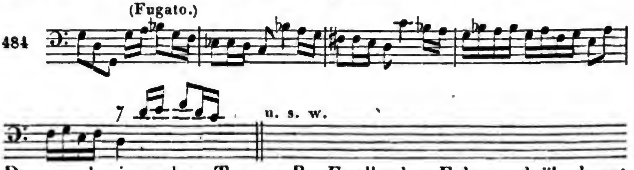
*) Diese Gestalt kann für ein Rondo erster Form (Th. III, S. 92) gelten, nur dass sie einen für Rondoform ungewöhnlich gewichtvollen Inhalt hat.

es dürfte dann die schon in sich gesättigte Weise bei ununterbrochnem Fortschreiten zu breit und lastend werden.

Oder sollen wir dem zweiten Theil einen andern Karakter und Inhalt in liedmässiger Form geben? Dies könnte nicht füglich ein andrer, als ein bewegterer sein; ein solcher würde sich aber in homophoner Weise wahrscheinlich so viel leichter gestalten, als der erste Theil, dass auch dies uns nicht — oder doch nicht in allen Fällen zusagen könnte.

Hier tritt uns nun das Fugato hülfreich entgegen. Es vereinigt innere Bewegung der verschiednen Stimmen mit dem ganzen Ernst einer strengern Polyphonie in gedrungner Form, kann die Würde, den Ernst des ersten Theils (wenn diese vorhanden) festhalten und steigern, und dabei dennoch eine lebhaftere Bewegung anfachen.

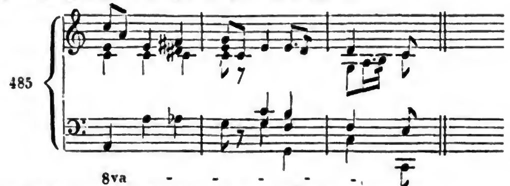
In welchem Ton soll das Fugato einsetzen? — Zunächst denken wir an den Schluss des ersten Theils; er bezeichnet uns *G*dur als Standpunkt oder Anfang des zweiten Theils. Oder ist uns *G*dur für den ernstern Fortgang zu hell und heiter, so könnte es in Moll verwandelt werden; wir könnten so fortfahren.



Dass auch ein andrer Ton, z. B. *E*moll oder *Es*dur und überhaupt gar viele Weisen möglich gewesen wären, versteht sich.
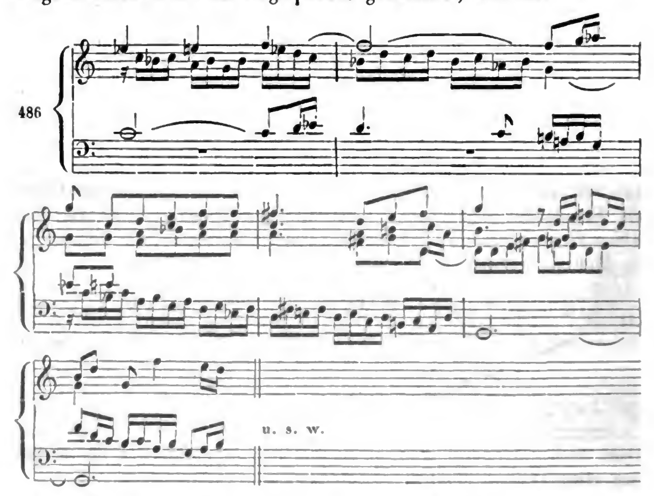
Wie soll nun endlich das Ganze geschlossen werden?

Das Fugato kann nicht füglich schliessen; denn der erste Theil hat zu viel Bedeutung und Ausdehnung gewonnen, als dass man ihn ohne Weiteres bei Seite schieben und vergessen könnte gleich einem blossen Einleitungssatze. Es muss also nach dem Fugato der erste Satz ganz oder theilweise wiederkehren und als dritter Theil zum Schlusse des Ganzen zu Ende geführt werden. Man könnte vom neunten Takt in No. 483 an so —



oder in irgend einer andern Art zu Ende gehen.

Folglich muss das Fugato eine modulatorische Wendung nehmen, die geeignet ist, in den Anfang von No. 483 zurückzuführen. Dies kann in mancherlei Weise, am nächsten und bestimmtesten durch eine Wendung auf die Dominante des Hauptlons, am vollsten durch einen figurirten Orgelpunkt auf dieser Dominante (durch eine figurative Behandlung der zu einem Orgelpunkt vereinten Harmonien), am befriedigendsten durch die nochmalige Einführung des Fugatothemas über dem Orgelpunkte geschehen, wie hier —
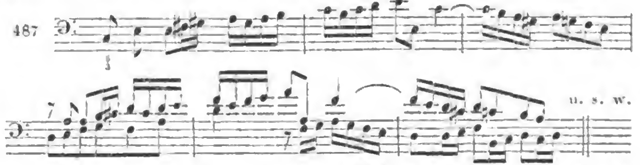


(in etwas hastiger Weise) angedeutet ist. Man muss sich vorstellen, dass der Anfang dieses Satzes die Fortsetzung vorangegangner Figurirung ist; wenigstens erscheint die Mittelstimme aus dem Thema entlehnt, und eben so auch die übereilt eintretende und zu hastig in den Halteton des Orgelpunkts einführende Bassstimme. In den letzten Takten fasst die Oberstimme das Fugenthema; und wahrscheinlich würde sich nach dessen Vollendung die Figuralarbeit gesteigert und gehoben haben bis zu dem *fortissimo* einer Fermate, oder gesenkt und gemildert, um durch Kontrast oder allmählige Annäherung den Wiederanfang von No. 483 einzuleiten und sich unmittelbar oder nach einem Absatz oder Halt in ihn hineinzubegeben.

Wir haben nun Anfang und Schluss des Fugato vorausbedacht; jener würde in der ersten oder einzigen in No. 484 begonnenen Durchführung, dieser in dem eben besprochnen in No. 486 angeknüpften Orgelpunkte bestehn. Jetzt können wir auch eine sichre

Vorstellung von dem, was zwischen beiden geschehen muss, fassen. Die erste Durchführung wird in *G* und *D*moll stehn und schliessen, der Schluss des Fugato wird auf *G* (in *G*dur oder Moll, oder *C*) zu stehen kommen. Wollten wir nun den noch fehlenden mittlern Satz auf *G*, *D* oder *C* stellen, so würde Eintönigkeit, Stockung der Modulation die Folge sein. Besser ist es, wir nehmen die dritte nächstverwandte Tonart von *G*moll, *B*dur, — gehen vielleicht von ihr nach *Es*dur, haben von da Zutritt zu *C*moll, oder eine leichte Wendung nach *G*dur, das nur berührt würde, um den Orgelpunkt und Schluss einzuleiten. Ist dies auch, wie wir bereits wissen, nicht der einzig zulässige Weg, so scheint es doch ein wohlbedachter, und erinnert uns an die Modulationsgesetze des ersten Theils, die auch hier genügen. — Der Inhalt dieses Mittelsatzes würde übrigens freie Figuration oder eine zweite vollständige oder unvollständige Durchführung sein.

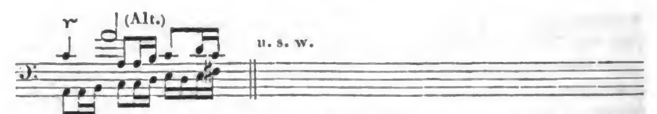
Betrachten wir nun einen solchen Satz, so findet sich, dass er ein dreitheiliger ist, dessen erster Theil auf der Dominante schliesst, dessen zweiter wieder zur Dominante hinführt. Es ist bekannt, dass wir den ersten Theil auch hätten in andrer Weise schliessen können, z. B. in der Parallele, oder (wie No. 485 andeutet) im Hapttone selbst. Im letztern Falle würden wir den Satz, gleichsam als ein für sich allein bestehendes Ganze, weiter ausgeführt haben. Es hätte dann ein andres Fugato einsetzen können, z. B. dieses in der Parallele des Hapttons.
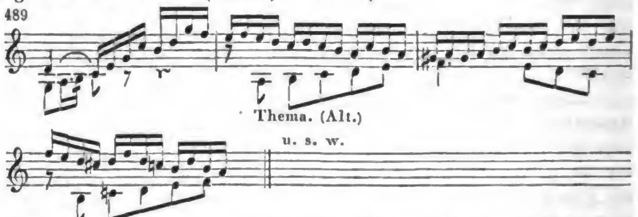


Wir sehen hier zum zweiten Mal ein lebhafter gestaltetes Fugenthema, hervorgetrieben durch das Bedürfniss einer erhöhten Bewegung nach der Ruhe des ersten Satzes. — Wie, wenn uns ein solches bewegteres Thema nicht zusagte?

Dann würde die erhöhte Bewegung neben dem Thema angeregt werden. Wir müssten dann sogleich aus dem Schlusse selbst eine bewegte Stimme herausziehen, und ihr das Fugenthema gegenüberstellen. Dies könnte durch einen gehenden Bass (S. 232) z. B. in dieser Weise





geschehn; es wird hier (wie in No. 487) vorausgesetzt, dass der erste Theil mit dem ersten Achtel schlösse. Oder es könnte sich vom Schlusse desselben Theils, wie er sich in No. 485 zeigt, eine figurirte Oberstimme (S. 233) entfalten;



oder es könnte sogar mehr als eine lebhaftere Figuralstimme gegen das Thema treten. Jede solche Stimme könnte bis zu Ende durchgeführt werden, oder in den Gegensatz eingehn, also zur Fugenstimme werden, oder bald mit den Fugenstimmen, bald gegen sie wirken.

Für alle diese Fälle bedarf es keiner weitern Anweisung, sondern nur der wiederholten Erinnerung: dass Thema und Gegenstimme (z. B. in No. 488 Bass und Tenor, in No. 489 Diskant und Alt) wo nur irgend möglich gleichzeitig erfunden und fortgeführt werden müssen. Setzt man erst das einer Gegenstimme bedürftige Thema und will darnach die Gegenstimme zuthun, so wird schwer die lebendige Wechselwirkung, das rüstige Ineinandergreifen beider erzielt. Ist aber der Eintritt des Themas erfolgt, so muss nun das vorzüglichste Augenmerk darauf gerichtet sein, dasselbe thematisch (nach den über die Bildung der Fugenthemate ertheilten Regeln) fort- und zu Ende zu führen.

Wir rathen dem Neuling in diesen Formen, sich vorerst auf einfache Gegensätze zu beschränken, dann neben ihnen einen Continuo, dann einen Kontrapunkt der Oberstimme aufzuführen, sich aber nicht auf mehr begleitende Stimmen neben den fugirenden einzulassen, — sie müssten denn so einfach auftreten, wie die in No. 463 gezeigten. Sie würden ihm jetzt nur zur Verdunkelung des Fugensatzes, also der Hauptsache, gereichen; erst im Orchester- und begleiteten Vokalsatz ist eine so vielfache Kombination erfolgreich durchzuführen.

Dritter Abschnitt.

Die in Liedform zurückkehrende Fugenform.

Die Fugenarbeit, — wie schon die selbständige Figuration, — hat ihrem polyphonen Karakter gemäss das Streben, sich rastlos bis zu Ende fortzusetzen; denn da jede Stimme frei und selbständig geworden ist, so fügen sie sich nicht zu jenen rhythmischen Absätzen, Theilschlüssen u. s. w. zusammen, die in der Liedform von der Hauptstimme angegeben und von den Nebenstimmen befolgt werden. Nur ausnahmsweise könnte ein Fugensatz durch eine Fermate unterbrochen, z. B. dadurch gegen das Ende zu einem Trugschluss geführt werden, worauf denn die Fugenarbeit wieder anhübe und zum Schluss ginge.
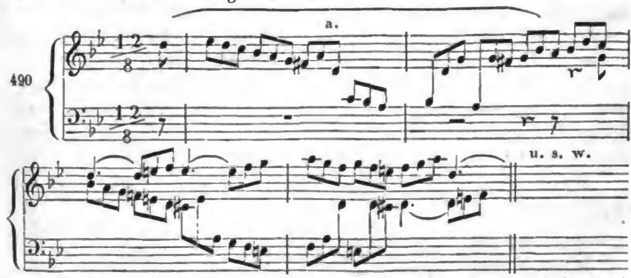
Allein schon bei der selbständigen Figuration haben wir eine Ausnahme, die Rückkehr derselben in Liedform, gesehn. Wir sind daher vorbereitet, auch die Fugenform in das Lied zurückkehren zu sehn. Im vorigen Abschnitte fanden wir blos Fugensätze mit Liedsätzen äusserlich zu einem Ganzen vereint; der Fugensatz und der Liedsatz waren ein für sich bestehendes Wesen und traten nur als Theile eines grössern Ganzen zusammen. Jetzt werden wir die Fugenarbeit selbst Lied werden sehen, — wenn auch figurirtes Lied.

Der erste Fall dieser Art ist

die Gigue,

in einer Behandlungsweise, die wir bei Seb. Bach mehrmals in Meisterschaft und hohem Reiz ausgeübt sehen.
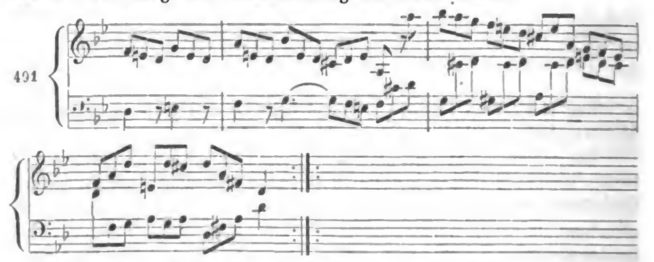
Die Gigue ist ursprünglich ein (längst veralteter) Tanz beweglichen Karakters. Bach, Händel, Mozart u. A. haben daraus humoristische Figuralsätze in zwei Theilen gebildet, der erstere manchen zierlichen oder neckischen, oder auch etwas erustern Fugatosatz, der sich aber liedmässig, ebenfalls in zwei Theilen, ausführt. Betrachten wir gleich einen solchen Fall. Dies



ist der Anfang einer solchen Gigue, aus der grossen (englischen)

*G*moll-Suite von Bach. Das Thema (a) wird vom Diskant eingesetzt, vom Alt beantwortet, dann bringt es nach einem kleinen Zwischensatze der Bass wieder als Führer. Hiermit, denn das ganze Tonstück ist nur dreistimmig, ist die erste Durchführung geschlossen. Nun geht es in freier Figuration erst nach der Parallele (*B*dur), dann über *G*moll nach der Dominante. Hier (also in *D*moll) nach vier Zwischentakten nimmt der Bass noch einmal das Thema und befestigt dadurch diese Tonart als neuen Modulationssitz. Es hätte nun der erste Theil geschlossen werden können; aber dann würde dem neuen Modulationsmomente zu geringe Geltung gegeben sein, oder er würde im folgenden Theile haben weiter wirken wollen. Bach führt also in ihm einen leichten zweistimmigen, meist auf Nachahmung gegründeten, dann liedförmigern Zwischensatz von fünf Takten aus und giebt zum Schlusse noch einmal das Thema in der Oberstimme.

Der fugenmässige Inhalt des ersten Theils besteht also in der ersten vollständigen und einer zweiten unvollständigen Durchführung; die Hinneigung zur figurativen Liedform aber beruht auf der leichtern Behandlung, den mehr homophonen Stellen und besonders auf der Formung und Abschliessung als erster Theil.



Der zweite Theil hätte nun figurativ, dadurch aber unbedeutender, entfernter vom Hauptgedanken, — oder wieder mit dem Thema, dadurch aber vielleicht eintönig (weil es eben dagewesen) beginnen können. In einer fortlaufenden Fugenarbeit würde das Erstere durch den Drang des Fortgangs vor Ermattung bewahrt, das Letztere zu einer vollständigen Durchführung und neuen Zwischen- oder Schlusssätzen geführt haben; bei der Schärfe eines vorhergehenden Theilschlusses hofft man aber mit Recht neue Kräftigung.

Bach ergreift daher das Thema, aber er verkehrt es (S. 202) übrigens nicht streng —



und schafft es so zu einem gewissermaassen neuen um. Nun darf er es ohne Furcht vor Ermatten sogleich wieder durchführen, und sogar im Haupttone selbst; denn es ist gleichsam ein neues Stück begonnen. Noch einmal wird es von zwei Stimmen in der Unterdominante verkehrt durchgeführt, dann zum Schluss in den Hauptton zurückgegangen. Hier nimmt die Oberstimme noch einmal das Thema in der Verkehrung und zuletzt die Unterstimme in der rechten (ursprünglichen) Bewegung. Fast der ganze Theil, auch der Schluss, ist zweistimmig, die Behandlung leicht, in den Zwischensätzen bisweilen fast homophon.

Es wohnt dieser Form eine ungemeine Elastizität bei, da sie zwischen zwei Gegensätzen spielt, bald von der energischen Belebtheit der Fugenform ungezwungen Vortheil zieht, bald sich in die Theilschlüsse der Liedform und in das Homophone flüchtet, wenn jene tiefere und anspruchvollere Weise zu ernst oder zu hinreissend, zu weit führend zu werden droht. Um dieses Karakters willen, und weil sie uns noch einmal sehr begünstigend in rhythmisch-homophone Abschnitte zurückführt, wo wir uns beruhigen, neue Kräfte sammeln, das getheilte Ganze sichrer übersehen können, ist denn auch diese Form ungemein fördernd und verdient besonders fleissige Durchübung. Wir rathen, sie stets dreistimmig auszuführen und öfters auf Zweistimmigkeit zurückzugehn, da dies dem leichtbeweglichen Karakter am besten zusagt.
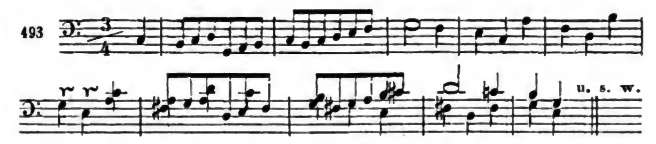
Eine so anziehende Form konnte denn auch nicht mit ihrem ersten Anlasse veralten. Während die Gigue als Tanz längst vergessen, als Figural- und Fugensatz sehr selten geworden ist, hat sich ein andres Tonstück der glücklichen Form ebenfalls zu humoristischen und phantastisch freien Gestaltungen bemächtigt. Dies ist

das Scherzo,

das bekanntlich an der Stelle der ältern Menuett (S. 94) als ein besondrer Theil unsrer Sonaten, Symphonien u. s. w. auftritt. Hier ist es Beethoven, der den Reigen führt, dieser tiefe, Bach so nah und doch nur geheim im Innern verwandte Geist.

Da die Form keiner Anweisung weiter bedarf, so geben wir gleich zwei andeutende Beispiele. Das eine ist der *C*moll-Symphonie Beethoven's entlehnt. Nach dem in leidenschaftlichem Schmerz stürmenden ersten, nach dem in hoher Andacht Trost suchenden zweiten Satze dieses unsterblichen Werkes folgt, grüblerisch in sich gekehrt, im Herzen unter Schmerz und Hoffnung, hingegebnem Brüten und strengem Entschluss wühlend, der dritte Satz, das sogenannte Scherzo. Es führt zu einem hellern, regsamer kämpfenden Satz, und dieser erscheint, — wie könnte er anders, denn als Fugato erscheinen?

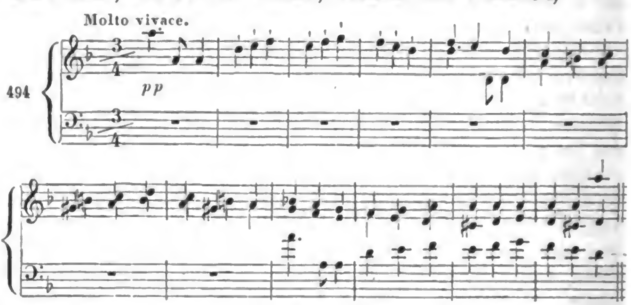
493



Es ist, wie man schon hier sieht, ein leicht gewebter Satz; die beiden Oberstimmen folgen, aber nur mit der ersten Hälfte des Themas und nach dieser einen Durchführung wird liedmässig der erste Theil geschlossen; im zweiten kommt es zu einer ähnlichen Durchführung, worauf der Satz wieder in Liedform übergeht.

Das andre Beispiel ist der (sogenannte) Scherzosatz der neunten Beethoven'schen Symphonie. Nach einer Einleitung folgt dieser Satz, von zweiter Violine, Bratsche und Violoncell,

494



denen noch erste Violine und Kontrabass folgen, um die Durchführung fünfstimmig zu vollenden, worauf der Satz liedförmig im schwungvollsten Reigen der Töne weiter stürmt.

Und hier wollen wir nachträglich noch bemerken, dass auch die bei No. 478 erwähnte Fughette ihren zweiten Theil bildet, und zwar in der Weise der Bach'schen Giguen mit Verkehrung des Themas. — Es ist wahr, dass in diesem, wie in den beiden vorerwähnten Fällen die Fugenarbeit eine leichte und — als Fugenarbeit — nicht reich oder tief durchgeführte ist; erst im Zusammenhang des Ganzen und durch denselben ist der Werth jener Sätze zu ermessen. Doch eben hierin, wenn wir diese leichten Lösungen mit andern so ernsten und schweren zusammenhalten, erkennen wir den Reichthum einer Form, die sich den entgegengesetztesten Stimmungen leiht und sie — beides, beseelt und adelt.

Vierter Abschnitt.
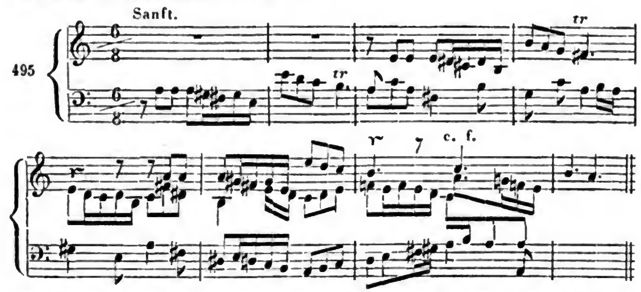
Die Fuge zum Choral.

Blicken wir auf den zurückgelegten Weg zurück, so ergiebt sich, dass wir von den belebtern Begleitungsstimmen des Chorals zu figurativen Stimmen, zur Figurirung des Chorals, dann zur selbständigen Figuration und von da zur Fugenform geführt worden sind. Die Fugenform unterschied sich von der Figuration zu allererst nur dadurch, dass sie das Motiv derselben in einen Satz, in ein Thema verwandelte.

Sollten wir nun nicht auch mit einem Fugenthema und Fugenarbeit gegen einen Cantus firmus treten können, eben so wohl wie mit einem Figuralmotiv und Figuralarbeit? Der Gedanke liegt um so näher, da wir eben zuvor die Fugenarbeit schon zum figuralen oder gar homophonen Liede zurückgeführt haben.

Diese Form ist es, die wir Fuge zum Choral nennen wollen und jetzt etwas näher zu betrachten haben.

Wie in den figurirten Chorälen erwählen wir irgend eine Stimme (am ersten eignet sich die Oberstimme dazu) zum Vortrag des Cantus firmus, die andern zur Fugenarbeit. Die erste Durchführung bildet den Eingang; nach, oder auf, oder etwas vor ihrem Schlusse tritt die vorbehaltne Stimme mit der ersten Strophe des Cantus firmus auf. — Das Weitere betrachten wir gleich an einem bestimmten Falle; das Vorspiel zu dem Choral; „Ach bleib mit deiner Gnade“ aus dem ev. Choralbuche diene uns wegen seines leichten Gehalts dazu. Dies



ist die von den drei Unterstimmen vorgetragne erste Durchführung bis zum Eintritte des Cantus firmus auf dem Schlusstone des Themas; der Cantus firmus wird in längern Tönen vorgetragen, um sich aus dem Gewebe der fugirenden Stimmen hervorzuheben.

Was könnte nun weiter geschehen? Sollen wir sofort wieder das Thema bringen? Es würde (zumal bei seiner geringen Bedeu-
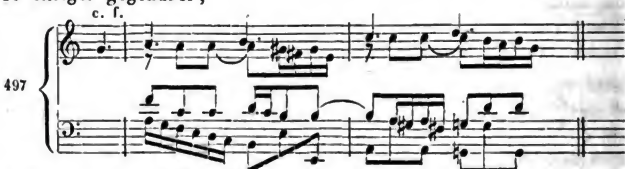
tung) abgenutzt und die ganze Fugenarbeit (S. 300) unterschiedlos in einander rinnen. Daher ziehen wir vor, in freier Figuration weiter zu gehen, bis gegen das Ende (oder auch nach dem Ende) der ersten Strophe das Thema wieder zu einer zweiten Durchführung antritt. So ist hier

496 c. f. u. s. w.
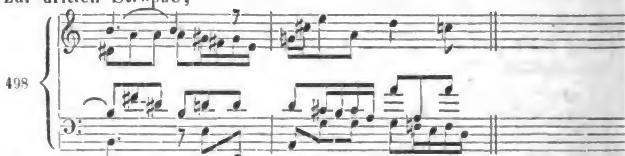
Thema.

geschehen; der vorletzte Ton des Cantus firmus ist verlängert, und unter ihm setzt der Bass mit dem Thema ein. Allein es ist nur eine Anführung des Themas, keine Durchführung; keine andre Stimme folgt mit dem Thema, sondern die zweite Strophe des Cantus firmus tritt über freier Figuration ein.

Hier war also der umgekehrte Fall vorhanden. Die erste Strophe folgte auf eine vollständige Durchführung, machte daher eine weitere Anführung des Themas unrathsam. Jetzt ist das Thema ungenügend, nur einmal eingeführt; folglich macht es sich weiter geltend und tritt der zweiten Strophe in Alt und Tenor um so eifriger gegenüber,
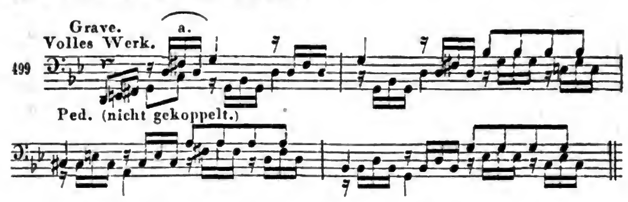


bildet sogar in gleicher Weise den Zwischensatz von der zweiten zur dritten Strophe, —
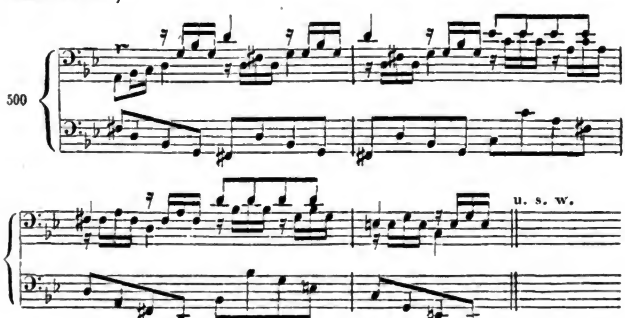


und behauptet sich als Kern der ganzen weitern Ausführung. Man sieht übrigens, dass in No. 497 nicht mehr das volle Thema, sondern nur seine erste Hälfte wirksam ist.

Ein zweites ernstlicheres Beispiel zu dieser Form bietet das Vorspiel zu Luther's gewaltigem Kampfliede: „Erhalt uns, Herr,

bei deinem Wort.“ Das Thema ist schon in No. 356 mitgetheilt; auf sein Ende tritt der Gefährte:
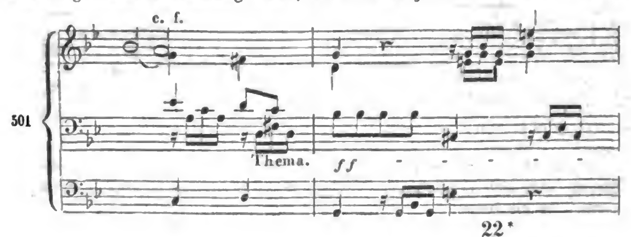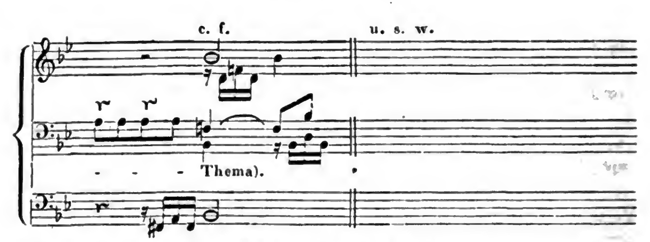


unmittelbar nach ihm die dritte Stimme (der Reihenfolge nach) mit dem Führer,



zuletzt die oberste der Fugenstimmen wieder mit dem Gefährten, und nun, nach dem Schlusse der vierstimmigen Durchführung, die vorbehaltne Oberstimme mit dem Cantus firmus in halben Noten auf, von einer aus dem ersten Motiv des Themas gewebten Figuration begleitet.

Es ist schon vorauszusehen, dass mit oder vor dem Schlusse der ersten Strophe das Fugenthema wieder erscheinen werde; da es vorher, besonders bei dem Auftreten in der vierten Stimme, von den Gegensätzen umdrängt war, so tritt es jetzt freier auf, —

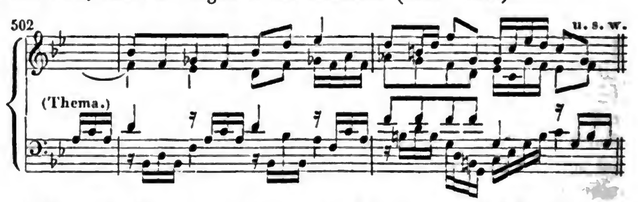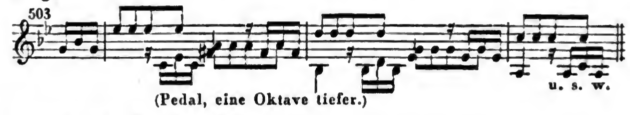




und reicht bis in den Anfang der zweiten Strophe hinein, die in ähnlicher Weise, wie die erste, figurativ begleitet wird.

An dem folgenden Zwischensatze, der sich gesangvoller (mit mehr diatonischen Elementen) gestaltet, nimmt selbst die vorbehaltne Stimme *) Theil, worauf die dritte Strophe mit der Figuration des vorigen, aber erweiterten Motivs begleitet wird. Man bemerke, dass zuvor das Thema sein erstes wiederholtes Motiv (a in No. 499) eingebüsst hat; es war um so eher zu entbehren, da die Figuration es bereits zuvor durchgearbeitet hatte.

Die Beibehaltung dieses Hauptmotivs, gesangvollere Führung und die Rückkehr des Fugenthemas musste nun Bedürfniss geworden sein, und der folgende Zwischensatz (ohne Pedal)



ist ihm zunächst gewidmet. Auch hier reicht das Thema in die folgende Strophe hinein, zu deren Schluss endlich wieder das ausgeruhte Pedal damit hervortritt, der weite Bassgang aus No. 500 zu gesteigertem Gesang der Oberstimmen wiederkehrt, und endlich das Thema von Oberstimme und Bass nochmals und zwar in enger Folge —



durchgeführt wird.

*) Der Sinn des zu Anfang und Ende überaus heftigen, bei der dritten Strophe aber sich erweichenden Textes gab natürlich den Ideengang der Komposition an die Hand.

Es genügt an diesen Beispielen, ohne dass wir für jetzt mehr und werthvollerer aus den Werken der Meister bedürften. Die Fähigkeit, eine Durchführung zu bilden, nebst der Geschicklichkeit der Choralfiguration genügen, uns der neuen Form zu bemächtigen; die Modulation wird, wie bei den Figurationen, mehr oder weniger gebieterisch von der Choralmelodie vorgeschrieben und dient uns, wie der Cantus firmus selbst, wieder zum erwünschten Leitfaden und Anhalt, wo wir irgend über den Fortgang zweifelhaft sein könnten. Wo, in welcher Weise, wie oft wir das Fugenthema auf- oder durchführen, welche Freiheiten wir uns mit demselben nehmen wollen: auch das steht in unserm freien Ermessen, zumal da die Fugenarbeit nicht — oder nicht allein Hauptsache ist, sondern der Cantus firmus sich bei aller Einfachheit als das andre Hauptgewicht in die Wagschale der Entscheidung legt. So bedarf es denn auch keiner weitern Anweisung für diese Form *).

Fünfter Abschnitt.

Der fugirte Choral.

In der vorigen Form ist der Choral zur Fuge hinzugetreten. Jetzt soll er selbst Fuge werden.

Der Gedanke liegt näher, als es scheint. Haben wir doch schon Choralstrophen oder Theile davon als Motive für Figuralarbeit benutzt und gegen den in grössern Noten dagegen auftretenden Cantus firmus durchgeführt; warum sollte nicht auch eine Choralstrophe, ja vielleicht jede Strophe eines Chorals Fugenthema werden können?

Dies ist der Grundgedanke der neuen Form. Es wird in ihr eine Strophe des Cantus firmus nach der andern als Fugenthema durchgeführt, also der Choral selbst wird Abschnitt für Abschnitt zum Fugensatze.

Wenn die erste Strophe als erstes Thema von den fugirenden Stimmen durchgeführt ist, vollendet die vorbehaltne Stimme den Satz durch den nochmaligen Vortrag der Strophe als Thema, am besten in grössern Noten. Während dies und die Gegenharmonie, oder ein beginnender Zwischensatz die Stimmen erfüllt, beginnt eine der Stimmen von Neuem mit der zweiten Choralstrophe als zweitem Fugenthema. Auch dieses wird durchgeführt und die vorbehaltne Stimme schliesst wieder mit dem neuen Thema in der Vergrösserung, wie in der Durchführung des ersten Themas.

---

*) Hierzu der Anhang Q.

In gleicher Weise wird dann die dritte und so alle übrigen Strophen behandelt. Das Ganze bildet also eigentlich eine Kette von Fugensätzen, deren jeder ein besondres Thema enthält und die unter einander erstens durch das fortgehende Stimmgewebe, zweitens dadurch, dass alle Themate demselben Choral entnommen sind, ein einheitsvolles Ganze ausmachen. Eben um diese Einheit klarer herauszustellen, wird der Cantus firmus am Ende jedes einzelnen Satzes gern in der Vergrösserung aufgeführt, so dass alle vergrösserten Themate (Strophen) sich wie Gipfel aus dem Strome der Stimmen emporheben und dem Gedanken nach aneinander reihen. Indess versteht sich, dass man auch auf die Vergrösserung und die dadurch zu gewinnende Heraushebung des Cantus firmus verzichten kann.

Auch hier bedarf es nicht einer besondern Unterweisung, sondern nur einiger, aus der Sache selbst leicht zu fassender Winke. Denn das Wesentliche ist nichts Andres, als was wir bereits bei den frühern Fugenformen gelernt haben.

Zunächst also ist es rathsam, besonders Anfangs nicht zu lange und langstrophige Choräle zur Bearbeitung zu wählen, da zuviel Durchführungen, und zwar mit Vergrösserung des jedesmaligen Themas, nebst den erfoderlichen Zwischensätzen leicht eine ungebührliche Länge des Ganzen verursachen. Nur wer seiner Kraft und Kunst sicher ist, darf hoffen, in so langer Arbeit zu genügen und die gefährliche Probe zu bestehen, so viele Anfänge (denn jede Durchführung ist gleichsam ein neues Tonstück) zu einem einheitsvollen, ungeschwächt und ungestört fortströmenden Ganzen zu verbinden.

Sodann ist zu prüfen, ob auch jede Strophe des Chorals fähig ist, ein Fugenthema zu werden. Selten entsprechen alle Strophen eines Chorals den Anfoderungen, die wir an ein Fugenthema machen müssen, vollkommen; schon der einförmige Rhythmus aller Themate ist, für sich betrachtet, ein ungünstiger Umstand. Es ist also wenigstens dahin zu sehen, dass keine Strophe geradezu unfähig sei, ein Fugenthema zu werden. So würden z. B. in dem Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" (abgesehen von der Strophenzahl — es sind ihrer sieben) die vierte und fünfte Strophe weder einzeln noch verbunden ein irgend genügendes Fugenthema abgeben. — Indess wird auch unter so ungünstigen Umständen Kunstgewandtheit und Scharfsinn Auswege finden, wenn einmal ein so ungeeigneter Choral fugirt werden soll. Man könnte auch diesen Strophen durch eine freie und reiche Gegenstimme oder ein zweites Thema (wovon bei der Doppelfuge zu reden) noch allenfalls eine Seite der Behandlung abgewinnen.

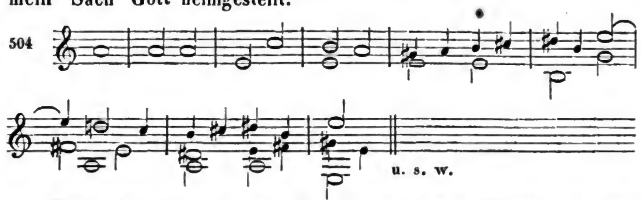
Ist nun der Choral gewählt, so muss drittens bedacht werden, dass jedes Thema nur einmal durchgeführt wird. Man hat

also im Grunde soviel verschiedne Fugen als Themate (Strophen) zur Aufgabe, und keine gilt mehr, als man in die erste — einzige Durchführung zu legen vermocht. Es ist also dringend nothwendig, jede Durchführung mit voller Kraft zu vollenden; selten werden unvollständige, oft übervollständige Durchführungen rathsam sein. — Eines (später aufzuweisenden) Mittels jedoch, der Fuge Kraft zu geben, wird man sich nur sehr vorsichtig bedienen dürfen: der Engführung nämlich. Denn so stark sie auch in spätern Durchführungen einer Fuge wirkt, so leicht kann sie in einer ersten oder einzigen Durchführung die klare Auffassung des Themas hindern.

Als ein leichtes Beispiel betrachten wir hier den Anfang eines Bach'schen Orgelstücks, einer Fugirung des Chorals: „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt."
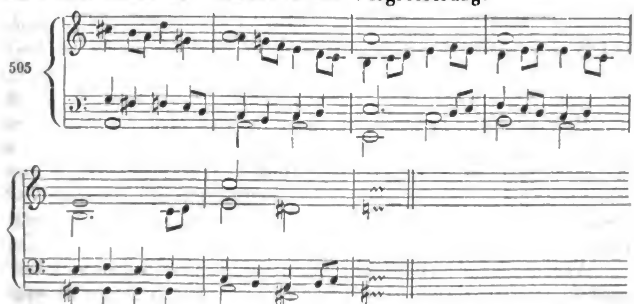


504



Bach setzt hier die erste Strophe als erstes Thema (bis zum ersten Ton des fünften Taktes im Diskant ein; im vierten Takte folgt der Alt, im siebenten der Tenor. Nach einem Zwischensatz erscheint im funfzehnten Takte der Bass, und diesem folgt sogleich im sechszehnten der Diskant in der Vergrösserung.

505



Dieser ganze Satz macht einen ausführlichen Halbschluss auf der Dominante; dann setzt die zweite Strophe als zweites Thema im Tenor ein,
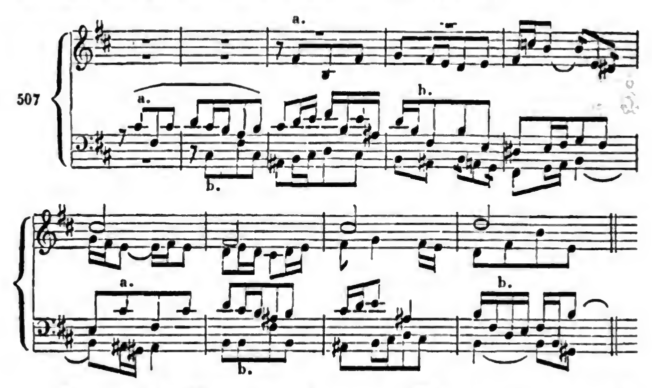
506



wird von Alt, Bass — zuletzt vom Diskant in der Vergrösserung durchgeführt und macht einen Schluss von der Unterdominante auf die Tonika. Die dritte Durchführung (mit der dritten Strophe als drittem Thema) bilden Diskant, Alt und Tenor. Dann nimmt nochmals der Diskant das Thema in der Vergrösserung und, einen halben Takt später, der Bass in ordentlicher Grösse. So geht die Arbeit fort; jede Durchführung fängt für sich an und macht ihren ausführlichen Schluss.

Warum aber hat sich Bach in der ersten Durchführung der Engführung bedienen dürfen? — Das zeichnendste Intervall der ersten Strophe ist der Sextenschritt; und wenn nach ihm die folgende Stimme in enger Führung eintritt, ist das Thema schon erkannt.
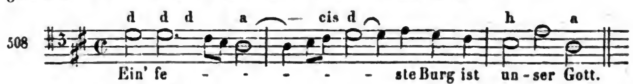
Inhaltreicher ist eine Fugirung des Chorals: „Aus tiefer Noth," ebenfalls von Bach, von der hier der Anfang folgt.



Hier ist das Thema unaufhörlich in Thätigkeit; es erscheint in den fugirenden Stimmen innerhalb dieser neun Takte dreimal in ordentlicher Bewegung (bei a), und viermal in Verkehrung (bei b), wärend es der Diskant als vorbehaltne Stimme in doppelter Vergrösserung bringt. In dieser Weise ist der ganze Choral durchgearbeitet.

Wenn hier die Emsigkeit der Arbeit unsre Aufmerksamkeit weckte, so hat Bach in einer andern Behandlung dieses Chorals ein Muster erhabner Tonschöpfung hinterlassen, eine sechsstimmige Fugirung, in der der Tenor (im Pedale) den vergrösserten Cantus firmus vorzutragen hat. Und endlich darf das grösste Meisterstück, das aus dieser Form hervorgegangen, nicht unerwähnt bleiben. Es ist der erste Satz aus der Kirchenmusik über den Choral: Ein' feste Burg.

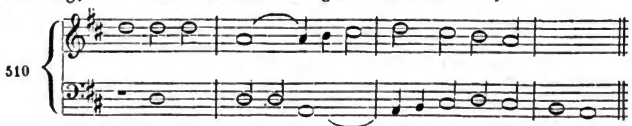
Dieser Choral soll Strophe für Strophe durchfugirt werden. Zuvörderst verwandelt Bach jede Zeile durch mächtige Figurirung in ein starkes und dabei doch unverkennbar auf den Choral zurückweisendes Thema. Dies ist z. B. sein erstes Thema; die darüber gesetzten Buchstaben bezeichnen den Cantus firmus.



Zu diesem Thema, das von den vier Singstimmen, Geigen und Bratschen durchgeführt wird, tritt das Violoncell als freie Gegenstimme, bisweilen auch den Tenor blos begleitend. Zu obigen ersten Takten ist dies:



Haben nun alle vier Stimmen: Tenor, Alt, Diskant und Bass die Durchführung in zehn Takten vollendet und den Zwischensatz angefangen: so intoniren oben Oboen und unten, in engster Nachahmung, Kontrabässe das Thema getreu dem Choral, —



während zwischen beiden der gewaltige Strom der Stimmen fortbrauset. — Es ist dies für das unerfahrne Auge eine wahrhaft sinnverwirrende Kombination, während der Kundige darin eine stetige Folgerung aus unsern bisher entwickelten Grundsätzen und Formen erkennt, — freilich mit der Meisterschaft und Macht eines Bach verwirklicht.

Ueberhaupt ist hier schon immer deutlicher zu gewahren, wie unermesslich mit jedem neuen Schritte das Reich neuer Kunstformen und Kunstgebilde sich vor uns ausdehnt, und wie wir mit Einem Erlernten sogleich Hundertfaches erkaufen können. Die Stimmführung, die wir an der einfachsten Aufgabe, dem Choral, lernten, hat uns das weite Gebiet der Figuration erschlossen, in dem wir, von wenigen Anweisungen geleitet, den Choral von der Zweistimmigkeit bis zum doppelchörigen Satz auf das Mannigfaltigste und Reichste mit selbständigen Melodien begleiten, Cantus firmus und Figuration in höherer Einheit vergesellschaften, zur Arie, zum Chor, — nach allen Richtungen hin verwandeln konnten.

Wir warfen dann den Choral weg, und bewegten uns in selbständiger Figuration wiederum nach schon erkannten und geübten Grundsätzen.

Wie im ersten Anfange der Kompositionslehre erwuchs aus dem Motiv der Figuration der Satz. Hiermit traten aus der Figuration die Fugenformen hervor mit unerschöpflichem Reichthum.

Jetzt haben sie sich selbst zu ihrem Ursprunge, zum Choral zurückgewendet, und dienen ihm gleich der Figuration, aus der sie hervorgegangen. Aber sogleich wieder bewährt sich die Macht ihres Wesens; sie erfüllt damit den Choral selbst und macht jeden seiner Theile zu einer Fuge, ihn selbst zu einer zusammenhängenden Fugenkette. Da aber weiss sich auch das Wesen des einmüthigen Kirchenliedes zu erhalten und zu heben; über all' die drangvolle Fugenarbeit erhebt sich die vorbehaltne Stimme und singt uns Strophe auf Strophe in bedeutungsvoller Vergrösserung und Treue das alte theure, drunten hoch und herrlich gefeierte Kirchenlied entgegen. Der höchste Verein der Liedform und Fugenform, der beiden entgegengesetztesten Gestaltungen.

Und dennoch steht uns Grösseres, die Vollendung der Fugenform erst noch bevor.

Vierte Abtheilung.

Die Fuge.

Einleitung.

Die ganze vorige Abtheilung, so reich auch und wichtig die in ihr besprochnen Formen sind, erweiset sich als ungenügend gegen die Erwartungen, die wir aus den Vorbereitungen der zweiten Abtheilung schöpfen durften. Dies leuchtet ein, sobald man sich erinnert, dass wir längst (S. 240) die Möglichkeit erkannt haben, mehrere Durchführungen eines Fugenthemas zu einem grössern Tonstücke zu verbinden und hiervon nur ein sehr beschränkter Gebrauch in der Fughette (S. 314) und ein sehr zerstreuter und oberflächlicher in der Fuge zum Choral gemacht worden ist.

Erst jetzt treten wir jenem Gedanken ernstlich näher, und nun erst wird sich die Nothwendigkeit und Fruchtbarkeit der langen Vorbereitungen erweisen, denen wir uns in der zweiten Abtheilung unterzogen haben. Wir sind aber jetzt nicht blos vorbereitet, sondern auch **vorgeübt** durch alle in der dritten Abtheilung aufgewiesenen Formen.

Es wird also jetzt aus einem einzigen Fugenthema ein Tonstück zu entwickeln sein, das mehrere Durchführungen enthält. Ein solches Tonstück erst nennen wir

Fuge.

Betrachten wir nun — soweit die bisherigen Mittheilungen reichen — unser künftiges Werk im Geiste voraus, so wissen wir **erstens**: dass aus einem einzigen Hauptsatze (Thema), der sich seinen Nebengedanken, sein Seiten- und Gegenbild (den Gegensatz) hervorruft, die ganze Fuge entsteht. Noch in keiner Form hat uns so Weniges so viel gegeben, noch keine hat den Hauptgedanken so treu festgehalten und so weit und reich zu einem grossen Ganzen ausbreiten können. Aus jenem geringen Bach'schen Thema No. 324 ist eine gehaltreiche Fuge von 43 Allabreve-Takten geworden, und doch hat es noch zu einer ganz andern Fuge dienen können, würde auch noch für manche andre hinlänglichen Stoff geben. Wer überlegt, wie vielfache Anordnungen und Gegensätze möglich sind, wird sogleich die Unerschöpflichkeit der Fugenarbeit

an einem einzigen Thema anerkennen. Bach hat aus einem einzigen (No. 341) ein ganzes Werk voll Fugen hervorgerufen, ist mit seiner vorgesetzten Aufgabe nicht fertig geworden, und würde auch nach ihrer Vollführung nur einen kleinen Theil der Möglichkeiten erschöpft haben. Die Fuge ist also diejenige Form, an der wir lernen können, aus einem kleinen gegebnen Satze die reichsten Folgen zu entfalten.

Das Zweite, was wir voraussehn, ist die innere Einheit, welche der Fugenarbeit eigen ist, — und unsre Gewöhnung zu einheitsvoller Entfaltung eines Tonsatzes durch die Uebung in der Fugenform. Es ist nicht blos ein einziger Grundgedanke, den wir immer wieder hören in der Fuge; dieser Gedanke wird auch zergliedert und theilweise vorgestellt, wo er sich in seiner Vollständigkeit uns eine Zeit lang entzieht. Hier tritt die Ueberlegenheit dieser Form namentlich gegen die Figuration noch klarer hervor. Das Motiv der Figuration ist noch kein abgeschlossener Gedanke, kein Satz, kann also nicht unmittelbar festgehalten werden, sondern muss sich vielfach verwandeln lassen und in der Bildung grösserer Gänge untergehen, oder doch seine Selbständigkeit verlieren; es ist der blosse Keim, der durch seine Entfaltung erst etwas, und zwar oft ein ganz Andres, nicht Vorauszusehendes wird, während das Fugenthema überall als der Hauptgedanke, als ein durchaus Fertiges und in sich Vollendetes in allen Durchführungen auftritt.

Dieser wichtige und einheitsvolle Inhalt beschäftigt nun drittens alle an der Fuge theilnehmende Stimmen gleichmässig. Jede ist selbständig, gleichsam eine Person für sich; und jede dieser Personen ist mit dem einen Gedanken beschäftigt, den sie in ihrer Weise und an ihrer Stelle auszusprechen, zu unterstützen, dem sie etwas zu- oder entgegenzusetzen hat. Eine von ihnen spricht diesen einen Gedanken, das Thema aus. Eine zweite fasst ihn in ihrer eignen Weise auf; aber die erste ruht nicht, sie hat zuzufügen, entgegenzustellen. Eine dritte, eine vierte Stimme folgen nacheinander in gleicher Weise, nun haben alle den Satz aufgenommen, — die erste Durchführung ist vollendet. Aber die erstern Stimmen hatten nicht mit dem Satze geendet, sie hatten noch Weiteres zuzufügen gehabt im Gegensatze; auch die letzte Stimme in der Durchführung nimmt an dem Gegensatze Theil, es entsteht ein Zwischensatz, in dem jener oder auch ein Theil des Themas erörtert wird. Bisher ward der Gedanke der Fuge in seiner ursprünglichen Sphäre, im Hauptton — oder auf ihm und der Dominante dargestellt; und in Einer Weise, von Einer Seite — in Dieser Ordnung der Stimmen, mit Diesem Gegensatze. Nun wendet sich die Betrachtung in andre Sphären, an andre Seiten der Sache.

Neue Durchführungen in andern Tönen beginnen, mit anderer Anordnung, anderm Gegensatze. Vielleicht nehmen nicht alle Stimmen Theil; wenigstens werden ihrer zwei die Erörterung fortzuführen haben, und nur in sehr vorübergehenden Momenten eine einzige allein bleiben. Zwischen den Durchführungen erscheinen neue Zwischensätze, oder Umwandlungen des erstern; und so eifert die Unterredung, der Wettkampf der Stimmen fort, bis man auf den ersten Standpunkt, in den Hauptton zurückgekehrt ist, hier nochmals, in höherer Weise, den Hauptgedanken durchgeht und mit ihm oder einem Nachsatze das Ganze schliesst.

So erkennen wir schon im oberflächlichen Bild in der Fuge diejenige Form, welche die Stimmführung, die Ausbildung jeder Stimme, den musikalischen Dialog zur höchsten, zugleich einheitsvollsten und freiesten Entfaltung bringt. Sie ist in dieser Hinsicht die rechte Schule für jeden, der in irgend einer Sphäre der Komposition, sei es für Kirche, Oper oder Orchester, etwas Gediegenes leisten will. Zugleich erhebt sie unser Dichten und Denken über den Kreis unsers engen Ich. In der Fuge spreche nicht Ich; nicht meine Besonderheiten, mein persönliches Empfinden und Vorstellen kommen dahinein. Für dergleichen ist das Lied und die Arie und dergleichen mehr. In der Fuge trete Ich zurück; andre, mehrere und verschiedne Personen nehmen das Wort, die nicht Ich sind, sondern die jede für sich und in ihrer Weise reden wollen. Und da dies der Fall sein soll, so kann das, was Mehrere beschäftigen wird, auch nichts Beschränktes und Unwichtiges sein; es muss die Theilnahme Mehrerer verdienen. — So hebt uns schon der Grundgedanke der Fuge in eine höhere Sphäre, und regt in uns Kräfte an, die andre Formen im Schlummer gelassen hätten.

Es muss ausgesprochen werden, dass selbst das reichste Talent schwerlich irgendwo Ersatz für die etwa versäumte Ausbildung in der Fuge finden, dass die Versäumniss dieser Ausbildung sich gewiss irgendwo empfindlich strafen wird. Und schon hier kann anerkannt werden, dass nicht blos für die Schule, auch für die Ausübung der Kunst die Fuge eine so wesentliche Form ist, dass sie neu erfunden werden müsste, wenn sie nicht schon vorhanden, — wenn unsre heutige Kunstentwickelung ohne sie möglich gewesen wäre.

Soviel, um uns wenigstens eine allgemeine Vorstellung von der Wichtigkeit und dem Reichthum der bevorstehenden Arbeit zu geben. Jetzt gehen wir zur formellen Betrachtung über.

Die Fuge wird sich von den bisherigen Arbeiten, namentlich dem Fugato, darin unterscheiden, dass sie nicht aus einer, sondern

aus mehrern Durchführungen und Zwischensätzen besteht. Wir haben also für zweierlei zu sorgen:

Erstens für hinlänglich reichen Inhalt, mannigfache Gestaltung der einzelnen Durchführungen und Zwischensätze;

Zweitens für eine angemessne Verknüpfung der einzelnen Theile.

Was das erstere betrifft, so wissen wir bis jetzt:

1) dass unsre Durchführungen bald vollständig, bald unvollständig oder übervollständig sein können;
2) dass uns vielerlei Stimmordnungen zu Gebote stehen;
3) dass wir die Gegensätze und
4) die Zwischensätze mannigfach bilden können.

Es wird zunächst nöthig, uns nach noch reicherm Inhalt und grösserer Mannigfaltigkeit der Gestaltung umzusehen.

Was das Zweite, die Anordnung der ganzen Fuge betrifft, so wird dies nachher in Betracht kommen.

Erster Abschnitt.

Die Engführung.

Die Fuge ist vor Allem eine polyphone Form; die in ihr wirkenden Stimmen sind nicht blosse Reihen begleitender Töne, sondern selbständige Melodien. Sie sind Gesänge und wir thun (wie schon S. 349 gesagt ist) wohl, sie uns sogleich als den Gesang bestimmter, lebendiger Personen vorzustellen, gleichviel ob diese Diskant und Alt u. s. w., oder Instrumentstimmen sind.

Das Hauptsächliche, was diese idealen Personen oder Stimmen vorzutragen haben, ist das Thema der Fuge. Wenn die erste es ausgesprochen, nimmt die zweite es auf und spricht es nach; so entstehen Durchführungen, wie alle bisher betrachteten.

Wenn sich nun aber der Dialog eifriger erhebt, wenn jede der Personen oder Stimmen sich eifriger zu dem Thema drängt, gleichsam nicht mehr ruhig abwarten kann, bis die vorhergehende Stimme ausgeredet, das Thema zu Ende gebracht hat: was ist dann natürlicher, als dass sie der vorhergehenden Stimme gleichsam in die Rede fällt, dass sie mit dem Thema gleichsam zu früh eintritt, ehe jene noch vollendet hat?
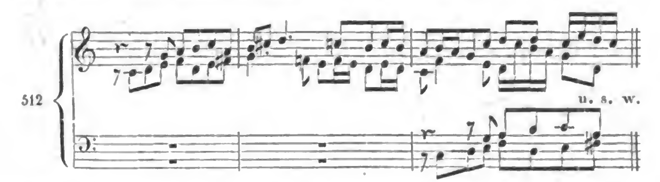
Diese Form heisst

Engführung.

Hier sehen wir eine solche Engführung *) zweier Stimmen mit dem Thema No. 346;



der Diskant tritt fünf Achtel vor dem Schlusse des Führers demselben mit dem Gefährten entgegen. Und hier —



sehen wir eine vollständige auf Engführung begründete Durchführung. Der Alt tritt zuerst mit dem Thema auf und schliesst es im dritten Takte mit dem ersten Achtel c. Der Diskant lässt den Gefährten zwei Achtel nach dem Anfang des Führers folgen; der Bass tritt noch gegen die letzten zwei Achtel des Gefährten im Diskant mit dem Führer auf; zwei Achtel später folgt der Tenor mit dem Gefährten.

Man sieht schon an diesen beiden Fällen, dass der Zutritt der zweiten Stimme zur ersten bald früher bald später folgen kann, dass es also

mehrere Grade der Engführung

giebt. Diese sind oft sogar bei ein und demselben Thema möglich. In No. 512 z. B. trat der Bass gegen das Ende, der Diskant aber ein Paar Achtel nach dem Einsatz der vorherigen Stimme ein; ein dritter Fall wäre dieser,
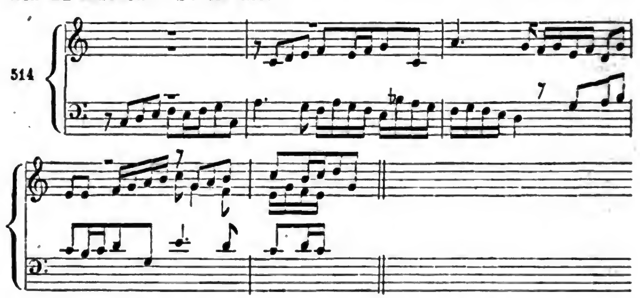


der durch Verkürzung des Schlusstons im Führer möglich geworden ist. Das gleichsam voreilige Herandrängen des Gefährten nöthigt den Alt zu einer Wendung, die er ohnedem nicht genommen hätte; und so werden wir — ganz entsprechend dem heftigen Sinne der Engführung — in Melodie und Modulation zu mancher eigenthümlichen, auch wohl verwegnern Wendung getrieben.

*) Ein andres Beispiel haben wir bereits in No. 510 gesehn.

Die Bedeutsamkeit dieser Form leuchtet ohne Weiteres ein. Daher gestattet man sich bisweilen, im weitern Verlauf einer Fuge

das Thema abzukürzen,

das Ende desselben wegzulassen, um dadurch die Engführung möglich zu machen. So ist hier



zu No. 511 eine neue Engführung möglich geworden, indem wir das Thema im Bass und im Diskant unvollständig liessen; zugleich haben wir eine der unregelmässigern Stimmordnungen (S. 304) und Beantwortungen (erst kommt zweimal der Führer, dann zweimal der Gefährte) angewendet. Eine solche Abkürzung des Themas würde in der ersten Durchführung, wo man das Thema einzuprägen hat und jede Stimme sich zu ihm gleichsam bekennt, nicht rathsam sein. Ist dasselbe aber schon genugsam bekannt und wirksam geworden, dann — also in spätern Durchführungen — leidet die Abkürzung kein Bedenken. Doch auch hier muss, wenn überhaupt das Thema als solches erkannt und wirksam werden soll, wenigstens der wesentliche Theil desselben beibehalten werden. Das Thema in No. 514 z. B. würden wir nicht vor dem *a* im zweiten Takt, das Thema in No. 512 nicht vor dem *g*, das Thema in No. 464 ebenfalls nicht vor *as* im zweiten Takt abbrechen.

Zweiter Abschnitt.

Vergrösserung und Verkleinerung.
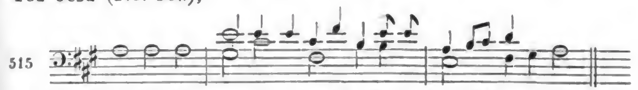
Je breiter und langsamer wir einen Satz vorüberführen, desto länger beschäftigt er, desto eindringlicher und wichtiger wird er uns. Und umgekehrt: je schneller ein Satz vorübergeht, desto leichter und flüchtiger erscheint er.

Hierauf gründen sich zweierlei Veränderungen, die mit dem Fugenthema vorgenommen werden, und zwar

1. *Die Vergrösserung.*

Sie besteht darin, dass jeder Ton des Themas doppelte Geltung erhält: aus den Achteln werden Viertel, aus Vierteln Halbe u. s. f. Der Sinn dieser Veränderung ist, wie gesagt, dass das Thema grösser, in seiner Bewegung gewichtiger erscheint; wir finden darin ein Mittel, dasselbe besonders gegen das Ende der Fuge bedeutender darzustellen.
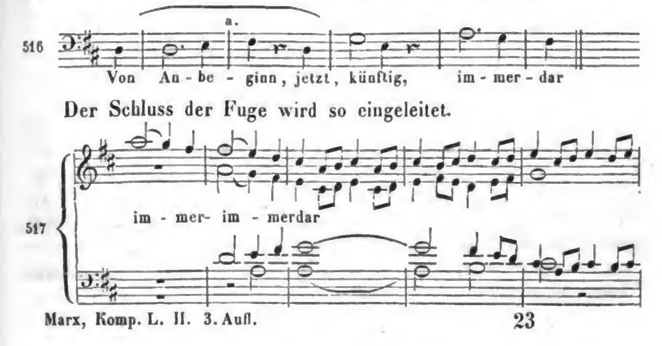
Vorzüglich deutlich und wirksam tritt die Vergrösserung dann auf, wenn in einer andern Stimme gleichzeitig das Thema in ordentlicher Grösse erscheint. So finden wir sie z. B. in der Fuge (Doppelfuge): Christus hat uns ein Vorbild gelassen, in Graun's Tod Jesu (No. 360),
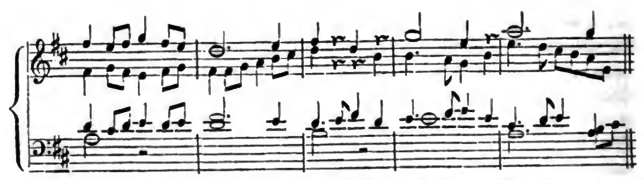


wo der Bass die Vergrösserung, der Tenor das Thema in rechter Grösse vorzutragen hat.

2) *Die Verkleinerung.*

Sie besteht darin, dass jeder Ton des Themas auf die Hälfte seiner Geltung zurückgeführt, und dadurch das Ganze leichter bewegt, flüchtiger, also auch in leichterm Sinne genommen wird. Auch die Verkleinerung tritt am wirksamsten dann hervor, wenn ihr gegenüber das Thema zugleich in ordentlicher Grösse, wo nicht gar auch in der Vergrösserung erscheint. Ungefähr einen solchen Satz finden wir in Milton's Morgengesang, einer Kantate von J. F. Reichardt. In demselben schliesst der erste Theil mit einer weit ausgeführten Fuge über das folgende Thema.



Der Schluss der Fuge wird so eingeleitet.
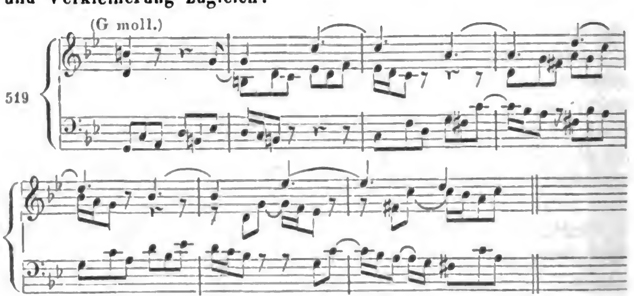


Hier setzt der Bass Takt 2 das Thema in der Vergrösserung, Takt 7 der Diskant dasselbe in ordentlicher Grösse ein, und zugleich Takt 8 der Tenor dasselbe in der Verkleinerung; letztere jedoch erstreckt sich nur über die erste Hälfte (a) des Themas und wiederholt dieselbe im folgenden Takte.

Ein reicheres Beispiel finden wir in der Fuge, mit der Beethoven seine *As*dur-Sonate Op. 110 beschliesst. Dies ist Beethoven's Thema.

518 

Dasselbe erscheint nicht blos in der Vergrösserung, sondern weiterhin — obwohl mit freien Abänderungen — in Vergrösserung und Verkleinerung zugleich:

519 

Zuletzt (vergl. No. 534) erscheint gar eine doppelte Verkleinerung (aus Vierteln Sechszehntel), deren nähere Betrachtung wir jedoch verschieben.

Die Form der Verkleinerung würde am zweckmässigsten im bewegtesten Theil der Fuge, im zweiten nämlich, ihre Stelle finden, wenn sie nicht etwa mit der Vergrösserung zugleich auftritt, um diese durch Kontrast zu verstärken; dann gehört sie, wie die Vergrösserung selber, in den letzten Theil. Dass besondre Gründe beiden eine andre Stelle anweisen können, versteht sich.

Uebrigens sollte man auf beide Formen keinen missverständigen Werth legen. Eine Zeit lang — und zwar nicht in der Blüte-

zeit der Fugenkunst — hat man sich eingeredet, dass es keine ehrliche Fuge geben könne, in der nicht wenigstens die Vergrösserung des Themas erschiene. Dann wären fast alle Fugen von Bach und Händel unvollkommen; und übrigens unvollkommen aus Mangel einer so wohlfeilen Kunst, das Thema mit grössern Noten zu schreiben, und allenfalls in einer andern Stimme die Antwort in ordentlicher Grösse irgendwo anzupassen. Händel hat übrigens in seinem Messias *) eine ganze Fuge auf die Form der Verkleinerung oder Vergrösserung gebaut, indem er zuerst das Thema im Orchester in ordentlicher Grösse

520 

intoniren, dann aber bis zu Ende im Chor von der einen Stimme in ordentlicher Bewegung, von der andern in der Verkleinerung —

521 

durchführen lässt.

Wir wollen diese und alle andern Formen nur da brauchen, wo sie sich als angemessen unsrer Idee von selbst darbieten.

Dritter Abschnitt.

Innere Veränderungen im Thema.

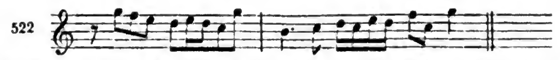
1. *Verkehrung.*

Wir haben schon frühzeitig **) den entgegengesetzten Sinn der beiden entgegengesetzten Richtungen in der Tonbewegung wahrgenommen. Eine hinaufgehende Tonfolge steigerte, eine hinabgehende beschwichtigte die innere Bewegung; die Modulation in die Oberdominante war Steigerung, in die Unterdominante Beruhigung. Und dies trifft nicht blos Modulation und ganze Tonfolgen, sondern jeden Tonschritt: die Quinte aufwärts ist ein Aufschwung, abwärts eine Senkung.

Wenn wir nun ein Fugenthema verkehren, das heisst (S. 105): jeden Schritt in entgegengesetzter Richtung thun, z. B. das Thema No. 346 so darstellen:

*) In der Mozart'schen Bearbeitung ist sie nicht mit aufgenommen; man findet sie als Beilage im zweiten Jahrgang (1825) der Berl. allg. mus. Ztg.

**) Th. I, S. 22 und 28 des Lehrbuchs.
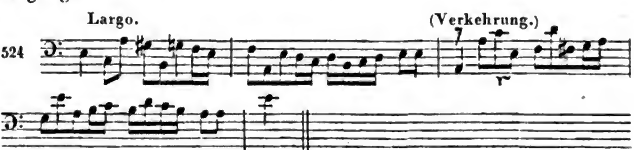


so wird es erstens durch die ganze rhythmische Einrichtung, zweitens durch das allgemeine Maass der Schritte (z. B. der Sexte in der Mitte des zweiten Taktes) kenntlich bleiben, dabei aber einen entgegengesetzten Sinn annehmen; — wir betrachten und erwägen es gleichsam von der andern Seite.

Diese Verkehrung kann, wie man sieht, von grosser Bedeutung sein, besonders wenn das Thema durch entschiedne Richtung oder bedeutsame Intervalle einen treffenden Ausdruck hat. So führt Bach das unter No. 332 mitgetheilte, durch seine Richtung und den Rücktritt in der Mitte energische Thema nach der ersten Durchführung gleich noch einmal in der Verkehrung durch,
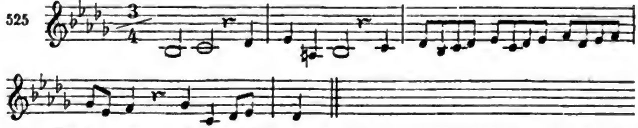


und verdoppelt dadurch nicht blos seinen Stoff, sondern zeigt ihn auch aus einem ganz neuen Gesichtspunkte; die entgegengesetzte Richtung ist hier das vorzüglich Wirksame, wogegen der mittlere Sprung (in der ordentlichen Bewegung dem Nonenakkord angehörig) hier willkührlich abgerissen erscheint.
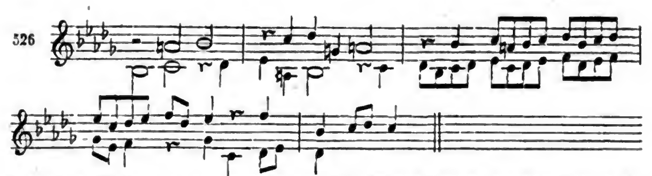
Als Beispiel einer durch bedeutsamere Intervalle sich geltend machenden Verkehrung stehe hier ein Fugenthema aus dem evangelischen Choral- und Orgelbuch in rechter und verkehrter Bewegung.
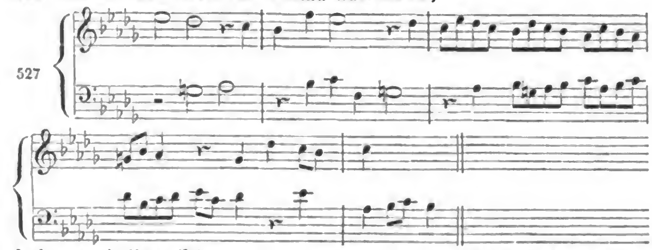


Am wirksamsten ist solche Verkehrung, wenn sie unmittelbar mit dem Thema in rechter Bewegung zusammentritt. Ein sehr reichhaltiges Beispiel haben wir an der *B*moll-Fuge in Seb. Bach's wohltemperirtem Klavier über dieses Thema:
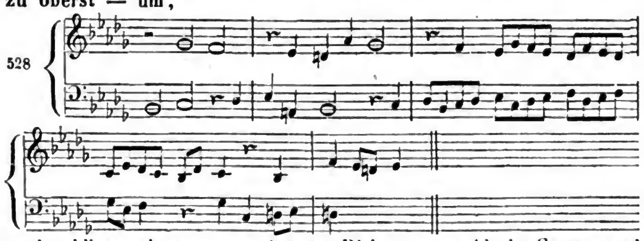


Bach nimmt dieses Thema erst in ordentlicher Richtung in zwei vollständigen Durchführungen (die letzte in engster Führung Schlag auf Schlag —
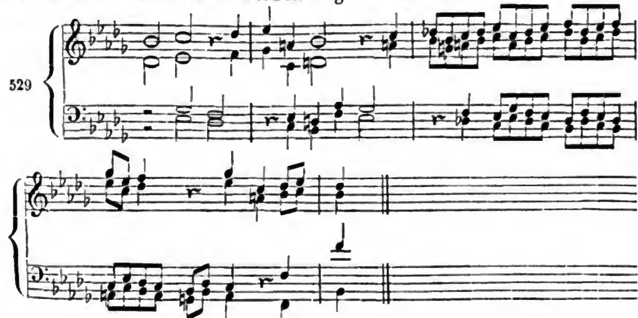


hier die Unter- dann umgekehrt die Oberstimme voranschreitend) durch, arbeitet dann mit dem verkehrten Thema allein weiter, führt das rechte und verkehrte Thema zusammen,



kehrt auch diese Stimmen — die oberste zu unterst und die unterste zu oberst — um,



und schliesst ebenso, — wobei der Diskant vom Alt in Sexten und der Tenor vom Bass in Terzen begleitet wird. —



Dass der Alt hier zu Ende des zweiten Takts eine Aenderung erleidet, Tenor und Bass das letzte Glied des Themas weglassen (um zum Schlusse des Ganzen zu gehn), übrigens in allen diesen Beispielen die Stimmen des Gegensatzes weggelassen sind, ist leicht bemerklich. Ungleich wichtiger aber ist, die ungemeine Bereicherung wahrzunehmen, die der Fugenform hier durch Verkehrung zuwächst; man hat dieser Bereicherung dreifachen Inhalt zu danken: das Thema in ordentlicher Richtung, die Verkehrung, die Vereinigung beider.

Die technische Ausführung hat wenig Schwierigkeit; man versucht, ob und wo Thema und Verkehrung zu einander treten, ob sie dann noch verdoppelt werden können, und nimmt im Entwurf und der Ausführung darauf Rücksicht.

Bei der Verkehrung ist jedoch zu unterscheiden, ob sie eine freie oder strenge sein soll. Ersteres ist sie, wenn nur die Stufenzahl jedes Schrittes, oder doch der meisten und der bedeutendern Schritte, letzteres, wenn auch die Grösse der Stufen nachgeahmt, z. B. eine grosse Terz mit keiner andern, als wieder einer grossen beantwortet wird. Die in No. 524 gezeigte Verkehrung z. B. ist eine freie; sie giebt gleich Anfangs statt einer grossen Terz und Sexte eine kleine Terz und Sexte.

Selten wird die strenge Verkehrung einen wesentlichen Vorzug vor der freien haben. Kommt es aber darauf an, streng zu verkehren, so zeigt dieses Schema für *C*dur und *A*moll *),

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*;
e, *d*, *c*, *h*, *a*, *g*, *f*, *e*;

(das leicht in die übrigen Tonarten übertragen wird), auf welchen Stufen man die Verkehrung anzufangen habe, damit sie auch in der Grösse der Schritte dem Thema gleich sei. Beginnt also das Thema in Dur auf der Tonika (*c*), so muss die Verkehrung auf der höhern Terz (*e*) anfangen; z. B.

530 

beginnt das Thema auf der Dominante (*g*), so muss die Verkehrung auf deren Sekunde (*a*) einsetzen,
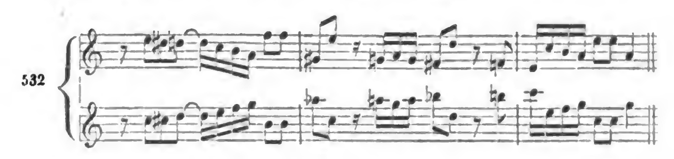
531 

beginnt in Moll das Thema auf der Tonika (*a*), so hebt die Ver-

*) Wird in Moll die siebente Stufe erhöht gesetzt, dann ist obige Formel nicht mehr passend.

kehrung auf der Septime (*g*) an, beginnt jenes auf der Dominante (*e*), so folgte diese auf der Terz der Tonika (*c*).
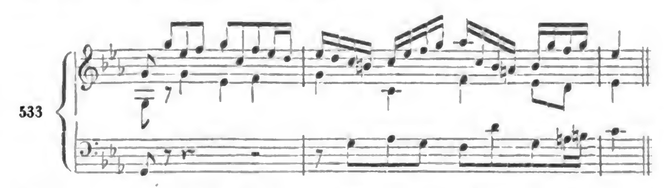
532



Am letztern, absichtlich mit chromatischen Tönen angefüllten Beispiele sehen wir, dass die Schemate auch auf willkührlich erhöhte und erniedrigte Stufen passen; man hat Stufe für Stufe vom rechten Anfangston an verkehrt, dann aber auch die Versetzungszeichen in ihr Gegentheil verwandelt, aus Erhöhungen Erniedrigungen gemacht und umgekehrt. Auch in den drei ersten Tönen ist dies geschehn; sie hätten also buchstäblich *c*, *des*, *d* — geschrieben werden müssen, sind aber nach bekannten orthographischen Grundsätzen (Th. I, S. 264) umgenannt worden.
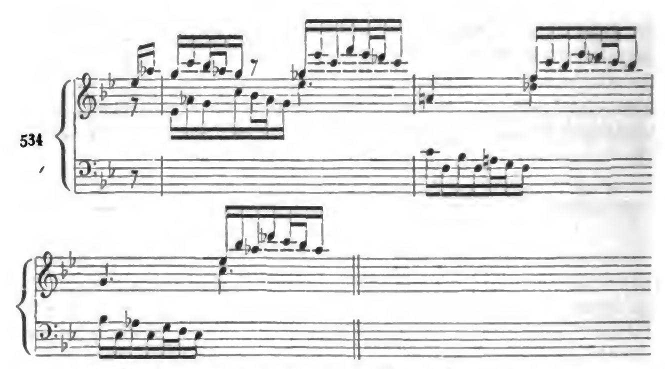
Man sieht wohl, dass die Verkehrung eine inhaltreichere Form ist, als Vergrösserung oder Verkleinerung; letztere haben nur quantitativen, jene erstere hat qualitativen Unterschied vom Thema. Daher ist es erklärlich, dass Bach, der tiefsinnigste Meister in der Fugenkunst, nur selten von Vergrösserung und Verkleinerung, oft aber — und mit Wohlgefallen und entscheidendem Erfolg — von der Verkehrung Gebrauch macht. In seiner Fuge über das in No. 387 mitgetheilte Thema finden wir jedoch Verkehrung zugleich mit Vergrösserung und dem ordentlichen Thema gleichsam im sinnreichen Scherze verbunden;

533



hier dient ihm dieses Spiel zur Wiederanknüpfung der Fuge auf einem intrikaten Punkte nach dem Schlusse des ersten Theils. Die Verkehrung ist, wie man bemerkt, sehr frei.

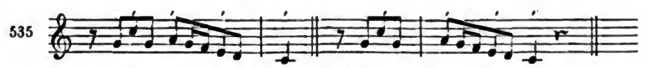
Und nun kann auch aus der oben (S. 354) erwähnten Beethoven'schen Sonate des phantasievollen Spieles gedacht werden, das gegen das Ende mit dem verkehrten und doppelt verkleinerten Thema statt hat.



Auch in dem aus Reichardt's Fuge (No. 516) mitgetheilten Satze hebt Takt 8 der Alt das Thema in der Verkleinerung und zugleich Verkehrung an *).

2. *Taktrückung.*

Wir wissen, dass alle zweitheiligen Takteintheilungen (z. B. der Vierviertel-, Zweivierteltakt, die Theilung des Viertels in zwei Achtel, des Achtels in zwei Sechzehntel) auf der Zwei beruhen, auf Abtheilungen von je zwei Tönen zurückgeführt werden können, deren einer Hauptton (betont), der andre Nebenton (leicht) ist. Dessgleichen wissen wir, dass alle dreitheiligen Takteinrichtungen, z. B. Sechsachtel-, Zwölfachteltakt, sich auf die Drei zurückführen lassen. Daher konnten wir ein Fugenthema im Vierviertel-, Sechsachteltakt u. s. w. aus der ersten in die zweite Hälfte des Taktes rücken, und umgekehrt, —



ohne wesentlichen Unterschied; alle Hauptnoten blieben betont.

Wesentlich hingegen wird der Sinn des Themas geändert, wenn man von den Stellen der Hauptnoten auf nicht betonte rückt, z. B.
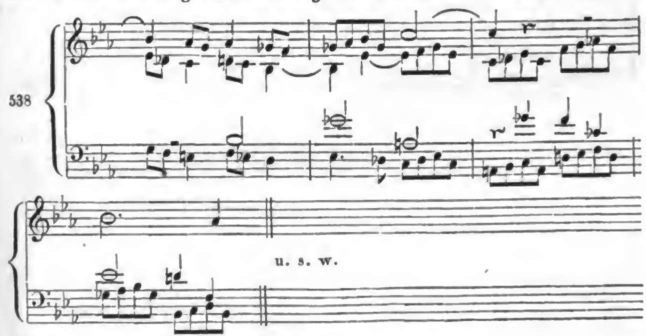


Hier treten ganz neue Momente hervor und die alten Haupttöne zurück; in No 535 waren die Töne *c*, *a*, *e*, *c*, — in No. 536 sind die Töne *g*, *g*, *g*, *d* Hauptsache geworden und der bestimmte Schluss hat sich in einen unbestimmten Ausgang verwandelt.

*) Hierzu der Anhang R.

Diese Taktveränderung ist es, die wir mit dem Namen **Taktrückung** (oder **Rückung** kurzweg) vorzugsweise bezeichnen. Die Rückung des Haupttheils in zusammengesetzten Taktarten auf einen gewesenen Haupttheil gehört allerdings ebenfalls unter diese Rubrik; aber ihre Wirkung ist nicht so wesentlich verändernd. Jene vorzugsweis bezeichnete Rückung kann besonders bei bedeutsamen Schritten des Themas ein wichtiges Mittel sein, dasselbe in ganz neuem Lichte zu zeigen, und sogar der Modulation einen ganz andern Sinn zu geben. Als Beispiel diene ein Thema aus dem ev. Choralbuche, vom Vorspiel zu: Gieb dich zufrieden und sei stille.

537 

Der Anfang bezeichnet einen zweitheiligen, den Zweizweiteltakt; *c* und *h* sind Hauptnoten und *as* Nebennote. So gehört also *as* zu *c* als dessen Nebennote, und beide zusammen bezeichnen für den ersten Takt die Harmonie *c — es — as;* im zweiten tritt der verminderte Septimenakkord auf *h* ein. Im Verlauf der Fuge nun findet sich folgende Rückung des Themas im Tenor, —

538 

die Betonung und Sinn des Themas verändert.

In den Verkleinerungen der Beethoven'schen Fuge, No. 519, bemerken wir jetzt ebenfalls rhythmische Rückungen. Hier entstanden sie von selbst, indem die **zwei** Takthälften des Sechsachteltaktes in die **drei** und **drei** Takttheile desselben verwandelt werden sollten. —

3. *Tonische Veränderungen am Thema.*

Wir haben schon bei der Bildung des Gefährten mancherlei Aenderungen in der Tonfolge des Themas kennen gelernt; sie hatten eine äusserliche Rücksicht, auf Modulation, zum Grunde. Allein

auch aus andern Gründen ergeben sich bisweilen Abweichungen von der ursprünglichen Gestalt des Themas. Bisweilen nämlich steigert sich in spätern Durchführungen, besonders zuletzt, die Energie der Komposition; und das Thema selbst nimmt in einem oder mehr Intervallen einen grossartigern, entschiednern Gang. Dies wollen wir

Erweiterung des Themas

nennen. Die letzte Durchführung der in No. 468 angefangnen Fuge könnte sich z. B. so gestalten.

539

Im Basse hat sich der zweite und dritte Quartenschritt in zwei kleine Quinten verwandelt; der Diskant ahmt dies nach und erweitert den letzten dieser Schritte in eine Sexte. Der Einfluss auf den Karakter des Themas und die Modulation des ganzen Satzes ist einleuchtend. Niemals sollte man sich übrigens der Erweiterung bedienen, wo sie nicht zu höherer Kräftigung des Themas und des Ganzen gereichte.

Bisweilen wird auch das Thema, damit es zwischen naheliegenden Stimmen, oder in einer Engführung, oder zu einer besondern Modulation eintreten kann, in einem oder mehr Intervallen zusammengedrängt, — wir wollen dies

Verengerung des Themas

nennen, — um den Eintritt möglich zu machen. So hätte der

obige Schluss eine sanftere, mehr elegische Stimmung erhalten, wenn man das Thema im Diskant verengert hätte, wie hier bei a



um einer Wendung in die Parallele willen geschehen ist.

Uebrigens ist die Erweiterung eines Intervalls nicht immer eine Verstärkung und eben so wenig die Verengerung jedesmal eine Schwächung oder Milderung des Themas. Jedes Intervall hat seinen eigenthümlichen Sinn, der keineswegs blos von der Weite der Tonentfernung abhängt. In diesen Sinn sich hineinzufühlen bleibe dem eifrig auf das Wesen der Sache dringenden Jünger für jetzt und noch auf längere Zeit allein überlassen. Nicht in der Kompositionslehre, sondern in der Musikwissenschaft ist die Stelle für diese und ähnliche Erörterungen *).

Eine noch wichtigere Veränderung des Themas werden wir im folgenden Abschnitte gleich praktisch kennen lernen. Es ist die Uebertragung eines Durthemas in Moll und eines Mollthemas in Dur **).

Vierter Abschnitt.

Anlage der Fuge.

Nun endlich sind wir bereit, eine vollständige Fuge zu entwerfen. Wir kennen jetzt die einzelnen Glieder derselben, wissen Durchführungen der verschiedensten Art, Engführungen, Zwischensätze u. s. w. zu bilden. Es kommt also nur noch auf die Gesetze an, wie sich die Fuge in ihrer Ganzheit bildet; diese sind gegenwärtig sogleich an Fugenentwürfen praktisch durchzuführen, worauf dann im siebenten Abschnitte von der Ausführung des Entwurfs das Weitere (mit Beziehung auf S. 302) zu sagen sein wird. Dem Anfänger rathen wir dringend, erst längere Zeit bei blossen Entwürfen stehen zu bleiben und nicht eher an die Ausführung zu gehen, bis er im Entwerfen schon ziemliche Leichtigkeit und Sicherheit erworben hat. Dies ist, wie uns vielfältige Erfahrung gelehrt hat, das sicherste, vielleicht das einzige Mittel, in der Fugenarbeit Freiheit und Leichtigkeit mit aller

*) Einiges giebt die allgemeine Musiklehre, dritte Auflage; doch nur andeutungsweise.

**) Hierzu der Anhang S.

der Kraft, die überhaupt in uns liegt, zu gewinnen. Wer zu früh an das Ausführen geht, wer wohl gar gleich von Anfang an seine Fugen vollständig niederschreiben will, oder auch nur im Entwerfen sich aufhalten lässt, um die erste Anlage recht voll (etwa wie unsre hier gegebnen Entwürfe) niederzuschreiben: von dem ist zu besorgen, dass er — vielleicht für immer — bei der Arbeit erkalte und die Fuge ihm zu einer mechanischen Arbeit werde, statt zu einer leben- und antheilvollen Kunstaufgabe.

Stellen wir uns nun eine vollständige Fuge vor, so ist klar:

dass die Durchführungen als Hauptmomente des Ganzen gelten müssen;

denn sie enthalten ja die Hauptsache, das Thema. Ihnen gegenüber erscheinen

die Zwischensätze als Mittelglieder,

die dazu dienen, die Durchführungen zu verknüpfen und den Gang des Ganzen zu vermitteln.

Durchführungen und Zwischensätze bilden in der Regel ein ununterbrochen fortlaufendes Ganze; — oder, wenn sich im Laufe des Ganzen da oder dort ein Schluss bildet, so wird doch auf dem Schlussakkorde selbst, oder gleich nachher, — ohne dass man ihm Zeit lässt, sich recht fühlbar zu machen, — sogleich der weitere Fortgang veranlasst. Dieser rastlose Fortgang ist dem Wesen der Fuge, die wir uns als einen lebhaften Dialog über ein Alle anregendes Thema vorgestellt haben, angemessen.

In der Regel verweilt auch die Fuge, wie alle grössern Tonstücke, nicht in einem einzigen Tone, sondern modulirt in verschiedne, zunächst meistens in die nächstverwandten Tonarten, indem sie entweder beiläufig in sie ausweicht, wie in den bisherigen Sätzen zu sehen ist, oder förmlich in eine neue Tonart übergeht, um sie zum Sitz einer neuen Durchführung (also eines Hauptmomentes) zu machen. So tritt also auch die Fuge unter das uns längst bekannte Modulationsgesetz. Dasselbe muss jedoch eine besondre Modifikation erfahren, weil gleich die erste Durchführung (und in der Regel die meisten andern) zwei Tonarten zugleich benutzen, nämlich die Dominante der Tonart, in welcher der Führer steht, für den Gefährten.

So treten uns nun die Fragen in den Weg:

1) wie viel Durchführungen sollen wir in einer Fuge machen?
2) wie sollen wir sie und die Zwischensätze bilden?
3) wie sollen wir das Ganze ordnen?

Hierüber müssen wir uns verständigen, ehe die Arbeit beginnen kann.

Es versteht sich von selbst,

dass auf diese Fragen keine äusserliche und absolut geltende Antwort gegeben werden kann.

Aus welchem Grunde dürfte man bestimmen, eine Fuge solle so und soviel Durchführungen haben? — müsse durchaus so und nicht anders geordnet werden? — Der erste Blick auf eine Reihe von Fugen würde jede Regel, die man so aufstellen wollte, Lügen strafen; denn es würde sich — wenigstens bei den Arbeiten der Meister — eine Abweichung über die andre zeigen, man würde lange und kurze, Fugen mit zwei oder drei und andre mit sechs oder acht Durchführungen finden.

Demungeachtet kann das Bedürfniss einer nähern Leitung vernunftgemäss befriedigt werden.

Es finden sich nämlich in der Mehrzahl der Fugen gewisse Hauptmomente, — gleichsam Gränz- oder Zielpunkte, — die das Ganze unbeschadet seines ununterbrochnen Verlaufes in gewisse Hauptpartien theilen. Hat man nun diese Zielpunkte wohl gefasst, so ist man mit seinem Entwurfe nicht mehr ganz im Unbestimmten; man geht von einem dieser Zielpunkte zum andern und ist wenigstens im Grossen der Ungewissheit und Verirrungen überhoben *). Mehr aber kann der Jünger weder fodern noch wünschen; denn eine ihn nie verlassende Leitung würde ihm ja die künstlerische Freiheit rauben.

So bildet sich nun

eine ideale Grundform der Fuge,

die möglicher Weise in keiner einzigen der bisher komponirten Fugen ganz vollständig realisirt ist, deren innerliche Mitwirkung sich aber in der Mehrzahl der Meisterwerke unsrer Form erkennen lässt und die auf einem Vernunftgrunde ruht, nämlich auf den schon bekannten Modulationsgrundsätzen, angewendet auf die besondre Form der Fuge.

Von dieser Grundform gehen wir hier aus und rathen aus reicher Erfahrung von ihrem wohlthätigen Einflusse dem Lernenden, längere Zeit an ihr festzuhalten, bis sie ihm in ihren wesentlichen Zügen geläufig geworden ist. Dann erst gehe er zu den wichtigern Abweichungen im sechsten Abschnitt über, bis er zuletzt mit gereiftem Formsinn sich ganz frei gehen lassen möge. Das Letztere darf aber ja nicht übereilt werden; man muss sich erst ganz sichergestellt haben, ehe man die volle Freiheit ohne Gefahr der Verirrung und Verwirrung besitzen kann.

Jeder Modulationsplan hat drei Momente. Zuerst stellt

*) In gleicher Weise war uns bei der Behandlung des Chorals im ersten und zweiten Theile des Lehrbuchs die Zergliederung desselben in kurze Strophen hülfreich.

er den Hauptton fest; dann verlässt er ihn, um in andre Tonarten überzugehen; zuletzt kehrt er wieder in den Hauptton zurück, um in demselben zu schliessen.

Diese drei Hauptmomente finden auch in der Fuge statt. Ihnen gemäss können wir

drei Theile der Fuge

unterscheiden, obgleich keiner von ihnen durch einen förmlichen Schluss und Absatz von dem andern getrennt zu sein braucht.

Der erste Theil enthält, was dem Hauptton angehört, also zunächst die erste Durchführung. Wir wissen, dass dieselbe sich in den meisten Fällen der Tonart der Dominante zuwendet und in derselben schliesst; es wird aber von uns abhängen, eine schon dagewesene Stimme (nur nicht die zuletzt mit dem Thema eingetretne, — dies würde einförmig) noch einmal mit dem Thema auf der Tonika des Hauptlons aufzuführen. Entweder mit dem Thema in der letzten, oder mit der wiederholenden Stimme, oder — was das Angemessnere scheint — mit einem Zwischensatze wird der erste Theil der Fuge beschlossen. Hierzu wendet sich nach bekannten Gesetzen die Modulation vom Hauptton ab, und strebt einem Schluss auf dem nächsten fremden Tone, der Dominante, oder in Mollsätzen auch (wenn wir es vorziehen) der Parallele zu.

Allein vor dem wirklichen Schluss, — oder auf dem Schlussakkord, — oder, nachdem derselbe kurz angegeben und bevor der Schluss sich in der Empfindung festgesetzt hat, beginnt der zweite Theil. Dies ist der Bewegungstheil. Er enthält alle Durchführungen und Zwischensätze bis zur Rückkehr auf den Hauptton. Mit der Dominantenharmonie desselben, oder einem aus ihr entwickelten Orgelpunkte beginnt nun der dritte und letzte Theil, welcher der letzten oder den letzten Durchführungen, Zwischen- oder Nachsätzen im Hauptton gewidmet ist. Auch die Benutzung der Unterdominantentonart kann in diesem Theile, wenn nicht zu Ende des vorigen, statt haben.

In Hinsicht der Modulation kann nur noch über den zweiten Theil die Frage sein. Hier bieten sich vor Allem die nächstverwandten Töne als Sitze für Durchführungen an, und nur aus besondern Gründen werden wir ihnen fremdere Töne vorziehen, die der Regel nach eher in den Zwischensätzen beiläufig berührt werden mögen. Nur Eins ist hier nächst den bekannten Modulationsgesetzen zu erwägen. — Da nämlich die Tonart der Dominante schon in den Gefährten der ersten Durchführung aufgetreten, vielleicht auch zum Schlusse des ersten Theils benutzt worden ist: so könnte diese Richtung der Modulation überladen werden, wenn man etwa die nächste Durchführung des zweiten Theils wieder in

die Dominante stellte. Dann würden in der ersten Durchführung die beiden Gefährten, in der folgenden die beiden Führer in der Dominante des Hapttons stehen, und die Modulation sich vom Hauptton auf die Dominante und wieder auf deren Dominante schieben. Es kann hiernach oft oder meist zweckmässig erscheinen, entweder sogleich in einer neuen Tonart zu beginnen, oder doch die Dominante bald nach dem Anfang der zweiten Durchführung mit einem neuen Tone zu vertauschen.

Die Modulationsordnung leitet uns nun auf die Grundsätze für die Anlage der einzelnen Durchführungen. Die Durchführungen des ersten und dritten Theils erscheinen schon vermöge ihrer Stellung im Hauptton als die wichtigsten; sie werden also vollständig (S. 241), wenn nicht übervollständig auszuführen sein, besonders die erste, in der alle Stimmen der Fuge zusammengeführt werden wollen. Die letzte Durchführung muss übrigens als der Gipfel der ganzen Entfaltung, als das letzte, was für und mit dem Thema geschieht, erscheinen. Hier ist also der eigentliche Sitz der Engführung, der Erweiterungen des Themas u. s. w.

Die Durchführungen des zweiten Theils sind dagegen den fremdern und darum unwichtigern Tönen gewidmet. Sie können daher unvollständig, nur von wenigen Stimmen ausgeführt, ja entlegnere Töne können mit dem Thema in einer einzigen Stimme, oder in zweien, die einander im Einklang oder der Oktave folgen, befriedigt sein. Auch für Engerstellungen des Themas ist hier der nächste Ort; ihnen oder der Engführung im dritten Theile zu Gunsten kann das Thema, wenn es sich nicht ganz zur Engführung eignet, verkürzt, nicht vollständig bis zu Ende vorgetragen, auch wohl in einem und dem andern Punkt abgeändert werden.

Nunmehr können wir zur Arbeit schreiten. Wir beginnen unsre Arbeit ganz von Anfang, um sie einmal vollständig darzulegen und manches schon Erkannte an einem neuen Stoff und im Zusammenhange des Ganzen aufzuweisen.

Das Erste ist also das Thema und seine Uebertragung in die Dominante. Dieser, dem Gefährten, gesellen wir sogleich den Gegensatz bei. Hier —



haben wir nun mit einem ziemlich einfachen Thema im Basse begonnen; der Tenor ergreift auf der Dominante, also wahrscheinlich in deren Tonart, dasselbe; die erste Stimme bildet dem Gefährten gegenüber den Gegensatz und fixirt die Tonart der Dominante.

Der Gegensatz ist in sofern aus dem Thema hervorgegangen, als er dessen letztes Motiv (a) fortsetzt und bei b wiederholt.

Warum haben wir unser Thema zuerst in den Bass gestellt? Es eignete sich nach seiner Stimmlage für Bass oder Alt und entsprach nach seiner weitschreitenden Weise am meisten dem Karakter des Basses.
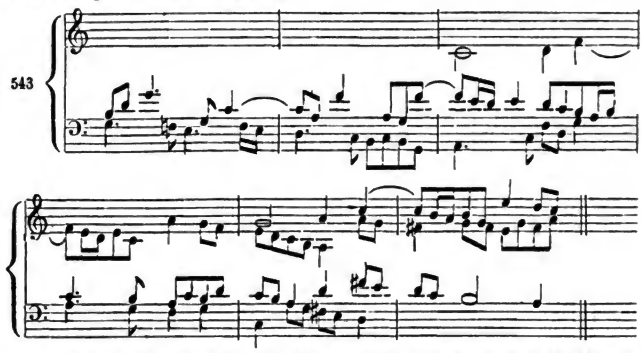
Nun fragt sich's, wie wir weiter gehen?

Nur soviel können wir als fest annehmen, dass zu vollständiger und regelmässiger Vollendung der ersten Durchführung noch der Alt mit dem Führer, der Diskant mit dem Gefährten eintreten wird. Aber der Eintritt des Alts auf der Tonika ist durch die Harmonie zu Anfange des fünften Taktes gehindert.

Wir könnten den ersten Ton des Führers im Alt um die Hälfte verkürzen und auf dem zweiten Viertel einsetzen:



Allein diese so früh eintretende Verkürzung, diese enge und kleinliche Modulation von *G* nach *C* zurück auf zwei Achteln widerspricht dem würdigern Einhergange des Themas. Wir bedürfen eines längern Zwischensatzes.
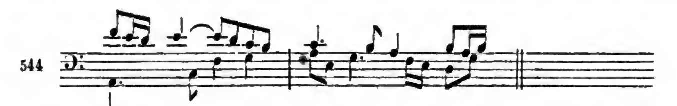


Nach demselben hat die Einführung des Alts und Diskants, ferner die Einführung des Gegensatzes in Tenor und Alt kein weiteres Bedenken.

Wir unterbrechen uns hier, um nochmals auf den technischen Vortheil, auf die Fördersamkeit der Fugenarbeit, aufmerksam zu machen. Erfunden haben wir das Thema von zwei Takten, und — wenn man ihn der Erwähnung werth achtet, den Gegensatz. Zu bedenken hatten wir nur den Zwischensatz; und aus so geringem

Stoffe haben wir bereits eine Arbeit von zehn Takten vollendet, die an innerm Werthe dem Thema wenigstens nicht nachsteht.

Wie sind wir auf den Zwischensatz gekommen? Vor Allem wär' es matt gewesen, ihn wie den Gegensatz aus dem diatonischen Theile des Themas zu nehmen; wir ergriffen also ein andres Motiv desselben, den bedeutsamern Sextenschritt im zweiten Takte; das Uebrige folgt aus dem Bedürfnisse, nach dem Hauptton zurückzumoduliren und den Tenor melodisch genügend zu Ende zu führen.

Die eigne Weise des Tenors, nach den hohen Tönen überzugreifen, hat uns darauf gebracht, den Alt mit dem Thema unter dem vorhaltenden Tenor einzuführen. Man sieht, dass das Thema dadurch nicht verdunkelt wird, vielmehr in einer neuen und nicht zu flachen Weise eintritt, nicht so voraus beabsichtigt, als etwa der Fall gewesen wäre, wenn wir es zwei Takte weiterhin hätten eintreten, den Zwischensatz von Takt 3 in No. 506 vielleicht so
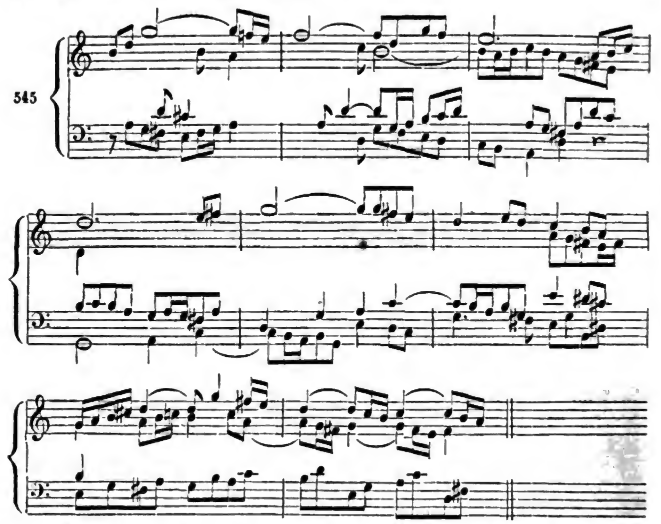


fortsetzen wollen. — Es sei hierbei gelegentlich bemerkt, dass dergleichen unerwartete, neue oder kühnere Einsätze der Fuge einen höhern Schwung ertheilen können. Demungeachtet ist hier die Führung des Tenors aus einem andern Grunde tadelnswerth. Er nimmt nämlich das bewegteste Motiv des Themas vorweg und schwächt damit das Thema. Auch die Einführung des Dreiklangs auf *A* durch den Bassgang ist nicht lobenswerth, da dieselbe Harmonie im folgenden Takte wieder und besser gebraucht wird.

Wir wollen jedoch unsrer Methode eingedenk bleiben: den einmal begonnenen Entwurf rücksichtslos, wenn irgend möglich in Einem Gusse, zu vollenden. Wer sich während des Entwerfens darauf einlassen wollte, beiläufig bemerkte Fehler und Mängel erst zu beseitigen, würde sich in Ausbesserungen, Nebenwerk und Zweifel verstricken und die Frische der ersten Auffassung verlieren. Wir merken uns an, was zu verbessern ist, und lassen es bis zur Vollendung des Entwurfs stehen.

Die erste Durchführung ist nun vollendet, und wir werden einen Zwischensatz anheben, mit dem wir entweder den ersten Theil der Fuge auf der Dominante schliessen, oder zu einer nochmaligen Einführung des Themas auf dem Hauptton oder der Dominante fortschreiten. Zunächst aber brauchen wir Stoff zum Zwischensatz. Woher den? —

Betrachten wir unsern letzten Takt, so finden wir, dass Alt und Diskant eben so stehen, wie vor dem ersten Zwischensatze Bass und Tenor. Dies führt uns darauf, den Diskant in der Weise, wie zuvor den Tenor fortschreiten zu lassen. Allein dem Diskant ziemt nicht das leidenschaftliche, im ersten Zwischensatze fast fahrige Wesen des Tenors; er muss sich weiblich milder, ruhiger, diatonischer bezeigen. Ohnehin stehen uns jetzt vier Stimmen zu Gebote, unter die wir den erregtern Inhalt des Tenors vertheilen können. Wir schreiten so fort.



Man sieht, dass das einschlagende Motiv des Tenors aus dem ersten Zwischensatze hier unter Diskant, Tenor und Alt, Tenor und Bass vertheilt ist; was ihm an der ursprünglichen melodischen Kraft verloren gegangen, ersetzt Stimmfülle und Lage.
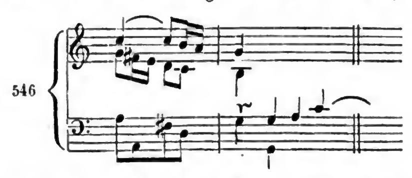
Im vierten Takte hat sich uns das Thema gleichsam von selbst und in einer nicht unangemessnen Stellung gegen den Tenor im Basse dargeboten; im folgenden Takte haben wir es nochmals im Tenor — beidemal auf der Dominante einführen können; von da aus führen wir den Satz in freier Figurirung zum Schlusse des ersten Theils auf die Dominante.

Ueberblicken wir den Entwurf des ersten Theils, so fehlt uns an vielen Stellen die Ausführung der Stimmen. Wie wir sie weiter führen, ob wir nicht da oder dort eine Stimme schweigen lassen wollen, — werden wir bei der Ausarbeitung zu bedenken ha-

ben. Am merkenswerthesten ist uns der Schluss des Tenors im vorletzten Takte. Der Tenor hatte zwei Takte früher das Thema, und zwar mit verkürztem Anfangston eingesetzt und führt es hier mit einer Erhöhung der beiden vorletzten Töne zu Ende, — eine Freiheit, die wir uns wohl nehmen können, da die regelmässige Durchführung schon längst geschlossen ist. Dieses Ende des Tenors und die Stimmlage in den beiden letzten Takten scheinen anzurathen, dass derselbe von hier an pausire und später zuerst wieder mit dem Thema auftrete. Allein aus einem andern Grunde wäre dies nicht wohl gethan, weil nämlich der Tenor so eben das Thema vorgetragen hat.

Wir werden hierbei inne, dass die Wiederholung des Themas im Bass und Tenor eine überflüssige und darum nachtheilige ist. Weder das Thema, noch unsre Bearbeitung sind von solcher Wichtigkeit, dass es der Wiederholung bedürfte. Wollten wir sie anwenden, so müsste der nachfolgende Zwischensatz weit ausgeführt werden, weil man das Thema schon sechsmal gehört hat; der zweite Theil und seine Modulation, die ganze Fuge würde sich weiter ausdehnen, als wir beabsichtigen und das einfache Thema fodert. Der Werth der Fuge besteht überhaupt nicht in ihrer Länge; und dem Anfänger in Fugenkomposition würden wir besonders rathen, sich nicht auf zu weit gehende Plane einzulassen. — Wir werden also den vierten bis sechsten Takt bei der Ausarbeitung streichen.

Der letzte Zwischensatz neigt zum förmlichen Schluss auf der Dominante hin. Hätten wir ein im Auftakt und bewegt anhebendes Thema, so würde ein voller Schluss wohl statthaft sein, — nämlich vorausgesetzt, dass derselbe sogleich wieder durch den Eintritt des Themas aufgehoben würde. Unser Thema dagegen würde nach einem förmlichen Schlusse gar zu ruhig und unbedeutend einsetzen — wir müssten es denn (was schon oben abgelehnt worden ist) mit einer Verkürzung des ersten Tones, z. B. so —
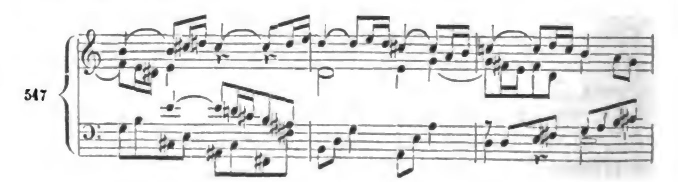


einführen. Hier sei jedoch das Andre gewählt. Wir setzen also den Zwischensatz ununterbrochen fort, bis zum Eintritte des Themas. Die Modulationsordnung würde uns nach dem Schluss in *G*dur etwa zunächst *E*moll, *A*moll, *D*moll, *F*dur und damit die Rückkehr in den Hauptton anrathen.
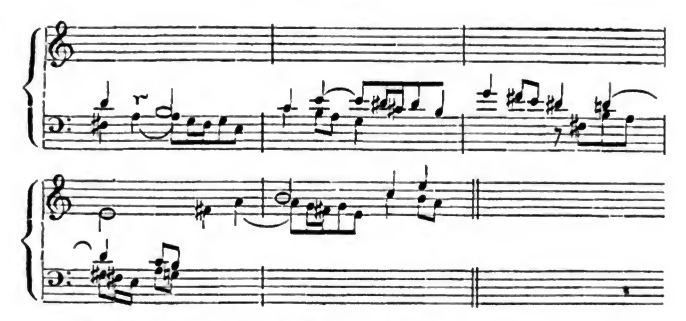
Dieser Punkt, die Anknüpfung des zweiten Theils der Fuge, ist besonders für den Neuling der schwierigste. Einmal nämlich hat die Fuge sich während der ersten Durchführung durch den Anwachs aller Stimmen gesteigert und im Hauptzwischensatze sich gewissermaassen vollendet; soll nun wiederum das Thema in einer Stimme, etwa mit dem Gegensatze von einer oder ein Paar Stimmen gleichsam von Neuem anfangen: so liegt in der Aufgabe selbst die Gefahr, schwächer und matt zu erscheinen. Dann aber ist voraussetzlich Hauptton und Dominante im ersten Theil abgethan, und wir möchten den zweiten Theil entschieden mit dem Thema in einer neuen Tonart anheben; hier laufen wir wieder Gefahr, entweder einen Modulationssprung zu machen, oder den Zwischensatz herumziehen zu müssen, bis er uns endlich wohl oder übel — leicht aber mit fühlbarer Absichtlichkeit — in die neue Tonart gebracht hat.

Um diese Schwierigkeit zu beseitigen, haben besonders neuere Meister bei dem Eintritte der vierten Stimme die erste, oder allenfalls zweite Stimme schweigen lassen; sie erlangten dadurch, dass der erste Theil der Fuge nicht zum Gipfel der Stärke gelangen konnte und ihnen eine frische Stimme zum Wiederanfang übrig bleibt. — Dass diese Form in einzelnen Fällen die rechte ist, kann wohl zugegeben werden. Aber zur Regel darf sie um so weniger erhoben werden, da sie auf eine absichtliche Schwächung eines Theils zu Gunsten eines andern hinausläuft; die erste und bis zum dritten Theile wichtigste Durchführung gelangt hiernach nicht zur Vollstimmigkeit, bleibt bei vier Stimmen dreistimmig.

Es verträgt sich auch gar nicht mit dem Sinn künstlerischer Arbeit, für dergleichen Wendepunkte des Schaffens besondre Hülfsmittel zu suchen. Denn jedes würde nur eine fremde, äusserliche Aushülfe sein; wir müssen aber unser Werk aus uns selbst vollführen, in jedem Momente die Hülfe in uns, in dem Vorangegangnen selbst suchen. Und eben hierzu fördert uns die Methode rastlosen, ununterbrochnen Entwurfs.

Hiermit kehren wir zu dem unsern zurück. Wir überlesen oder spielen denselben durch und fahren fort. Wir gedenken, von *G*dur nach *E*moll zu gehen.
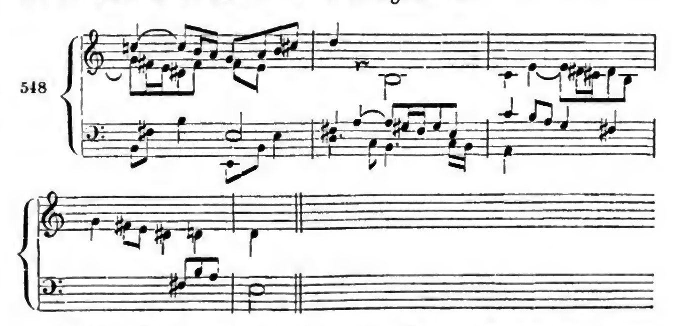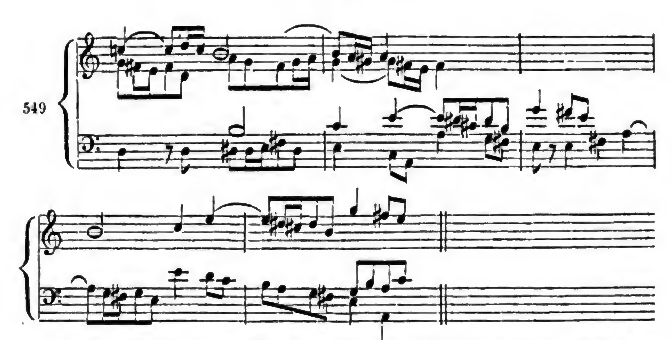




Doch noch einmal unterbrechen wir uns.

Die Ueberleitung in den zweiten Theil durch den Alt auf der Dominante der Dominantentonart kann genügen, und die neue Durchführung, die eigentlich erst vom Bass anhebt, würde an sich selbst ebenfalls gelten und wirken können. Allein ihre Stimmordnung ist die schon in der ersten Durchführung dagewesne, und dergleichen Formalwiederholungen lassen leicht die Sache selbst einförmig erscheinen, obgleich hier der Wechsel von Tonart und Tongeschlecht zur Entschuldigung gereichen könnte.

Die nächste Hülfe schiene die zu sein, statt des Basses den Tenor anheben zu lassen. Takt 3 beginne so:



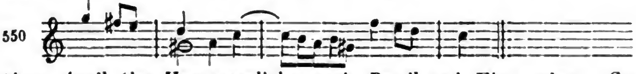
Allein dann würde der Alt in drei Takten zweimal das Thema haben und der Bass würde auf denselben Stufen eintreten, die drei Takte zuvor der Tenor inne gehabt. Oder wir müssten Alt, Bass und Tenor auf *h* einführen, wo nicht gar den Bass auf einer ganz fremden Stufe; oder endlich: wir müssten die Durchführung in der Mitte unvollständig lassen, und damit den kräftigen Fortgang zum Diskant hemmen. Besser opfern wir den Alt, der ohnehin schon dagewesen ist.
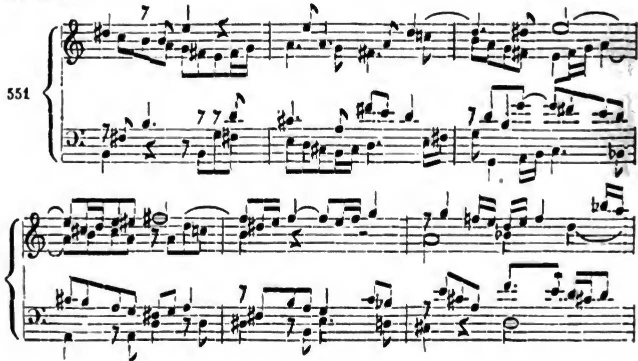


Hier ist genug geschehen, um die ohnehin schon entferntere Tonart *E*moll zu befriedigen. Der Bass übrigens hebt mit verkürztem Anfangston an, und verändert seinen Sexten- in einen Oktavenschritt, um nicht mit der Oberstimme widrig in Oktaven zu treten. Auch der Alt hat die letzte Hälfte des Themas verändert.
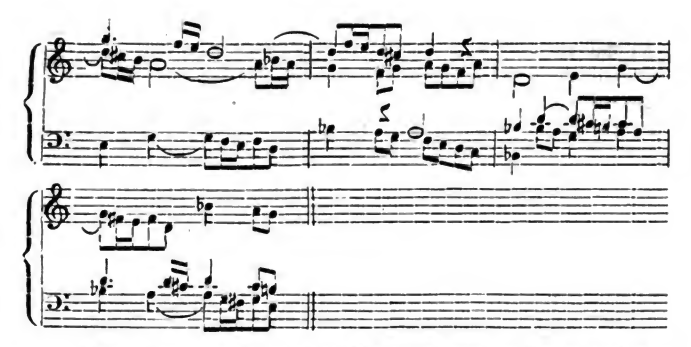
Hiermit hat nun die eine Seite der Modulation, die nach der Oberdominante hin, gebührende Fülle erhalten, und wir haben uns nach der andern, der Unterdominante und ihrer Parallele, zu wenden.

Lüde nicht das letzte Diskantmotiv zu einem Abschluss auf der Dominante von *E* ein und hätten wir nicht schon genugsam das Thema gehört, so würden wir — etwa in dieser Weise
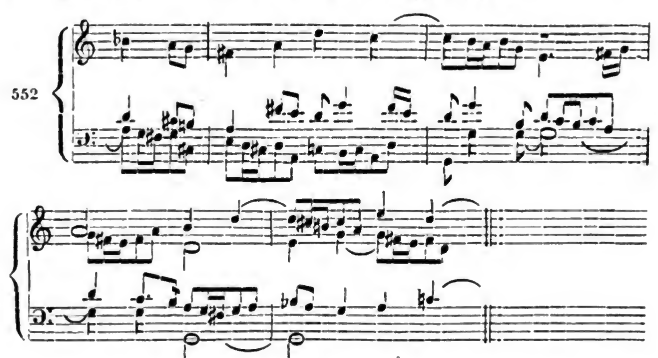


über *A*moll (der Hauptparallele) nach *D*moll und *F*dur gehen. So aber ziehen wir vor, mit einem Zwischensatze gleich nach *D*moll zu moduliren:





Hierzu bietet sich uns das Motiv des ersten Zwischensatzes dar, und es drängt ein zweites aus dem Gegensatz auf, das in ausgedehnterer diatonischer Folge der erhöhten Bewegung an dieser Stelle entsprechend scheint. Der Diskant pausirt in den letzten Takten. Da ohnehin der Schluss herannaht, so wird es rathsam, die abgetretne Stimme auf entscheidende Weise einzuführen.

Blicken wir jetzt noch einmal schnell auf unser Thema zurück, um den rechten Stoff für die letzten Partien unsrer Fuge zu finden. Wir haben das bedeutendste, oder wenigstens bewegteste Motiv des Themas, die erste Hälfte des zweiten Taktes, noch gar nicht für sich verarbeitet. Dies kommt uns eben jetzt, auf dem Gipfel der Bewegung, recht zu statten. Es führt uns weiter, und wir ändern dazu die letzte Note des vorigen Taktes.
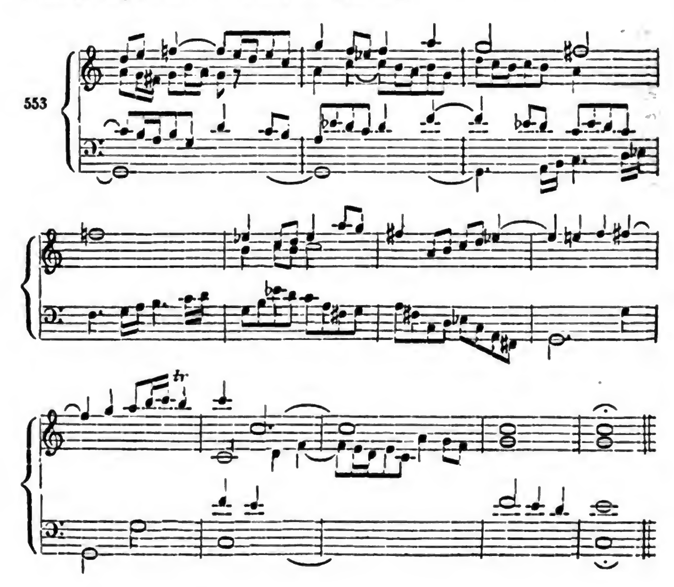


Dreimal hat dieses Motiv sich jetzt im Basse wiederholt, und diesem dadurch einen bedeutenden Gang in die Tiefe gegeben; diese Stimme wird uns nicht zufrieden lassen, bis wir ihr noch ein Ge-
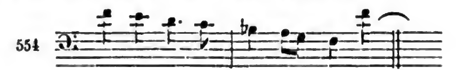
gengewicht, einen bedeutsamen Gang in die Höhe, vergönnt haben, der uns vielleicht zur Besiegelung des Schlusses dienen kann.

Allein — wie sollen wir nun den Schluss einleiten, wie in den Hauptton und dritten Theil der Fuge zurücklenken? Der blosse Dominantakkord, den wir am Ende des Bassganges auf *G* erbauen könnten, ist eine zu schwache Angel, um nach so weit geführter Modulation uns in den ersten Ton zurückzuwenden. Wir müssten ihn wenigstens lange festhalten oder nach eingemischten andern Akkorden mehrmals wieder bringen.

Hier tritt uns nun jenes mächtige Bindemittel, der Orgelpunkt, vor Augen, dessen tiefe Bedeutung und Macht wir schon im ersten Buche kennen gelernt haben. Wir werden ihn hier ergreifen, die Figurirung der Stimmen über ihm fortsetzen; oder besser: wir werden irgend ein wichtiges Motiv des Themas (z. B. das letztergriffne) über ihm durcharbeiten. Noch wichtiger würde er, wenn wir das Thema selbst, oder eine ganze Durchführung, oder endlich eine Engführung darauf bauten; dann wäre die stärkste harmonische Form mit dem wichtigsten Inhalte der Fuge in gedrängtester Weise vereinigt. Dies ist schon oben begonnen; der aufgesparte Diskant, dann Alt und Tenor, sind bereits mit dem Thema eingetreten. Wir fahren so fort:
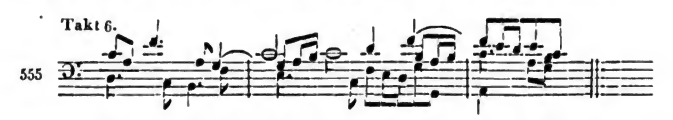


Die Tonart der Unterdominante haben wir versäumt. Es ist aber auch nicht nothwendig, sie in jedem Tonsatz einzuführen, und fänden wir es nöthig, so könnte es noch im vierten und dritten Takte vom Ende durch den Tenor geschehen.
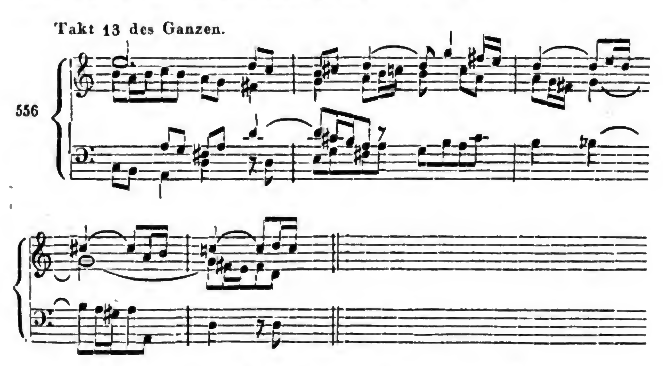


Hätten wir unsern Schluss nicht mit dem Orgelpunkt eingeleitet, dann würden wir die Unterdominante nicht füglich haben entbehren können, um den Schluss, die Rückkehr in den Hauptton zu verstärken. Bei stiller bewegten, oder kürzern Fugen kann man ohne Orgelpunkt und Unterdominante fertig werden.

Nehmen wir nun an, dass wir von unserm Entwurf im Allgemeinen befriedigt wären, so kehren wir auf diejenigen Punkte zurück, von denen wir schon im Vorbeigehen erkannt haben, dass sie einer Verbesserung bedürfen. Dies ist zuerst die Einführung des Alts in der ersten Durchführung. Sie kann so geschehen:



Sodann müssen nach der ersten Durchführung die überzähligen Einführungen des Themas im Bass und Tenor beseitigt werden. Diese Stelle kann so zusammengezogen werden,



worauf im dritten Viertel von No. 512 fortgefahren wird.

Fünfter Abschnitt.

Prüfung des ersten Entwurfs.

Wir nehmen an, dass der erste Entwurf (wie er oben in No. 541 — 543 Takt 1 — 555, 543 Takt 4 — 545 Takt 1 und 2 — 556 — 549 — 514 — 551 — 554 enthalten ist) in Einem Guss und dem schon daraus sich entzündenden Eifer niedergeschrieben sei — ein Vortheil, den freilich die obige Arbeit entbehrt.

Nun beginnt das Geschäft der sorglichsten Prüfung erst im Stillen, dann am Instrumente.

Wir erwägen vorerst den ganzen Inhalt des Entwurfs, ob er für die Idee der Fuge und nach den allgemeinen Erfodernissen der Tonkunst wohl zureichend ist.

Da finden wir nun:

1) eine vollständige Durchführung im Haupt- und Dominanttone;
2) eine dreistimmige in der Parallele der Dominante; der auf der Dominante selbst einleitende Alt ist nicht mitgezählt;
3) eine dreistimmmige (wieder unter Einleitung des Alts) auf der Parallele der Unterdominante;
4) eine Engführung zum Orgelpunkt über der Dominante des Hauptlons;
5) nochmals das Thema über der Tonika im Haupttone.

Die Modulation hat also folgende Hauptmomente:

*C*dur, *G*dur, *E*moll, *D*moll, *C*dur.

Nur *F*dur und *A*moll fehlen.

Die Stimmordnung in den verschiednen Durchführungen ist:

1) Bass, — Tenor, — Alt, — Diskant;
2) nach einleitendem Alt:
Tenor, — Bass, — Diskant;
3) nach einleitendem Alt:
Bass, — Tenor, — Alt;
4) über dem Orgelpunkte:
Diskant, — Alt, — Tenor, — dann nochmals Alt.

Enger folgen sich die Eintritte schon in der zweiten, noch mehr in der vierten Durchführung.

In den Zwischensätzen sind die drei wichtigsten Motive des Themas durchgearbeitet. Hätten wir die Fuge breiter und ruhiger ausgeführt, so würden wir irgendwo, wahrscheinlich vor dem Rücktritt in den Hauptton das erste Motiv des Themas, etwa so



zur Stillung der Bewegung ausgelegt, vielleicht auch nochmals zum ruhigen Schlusse verwendet haben.
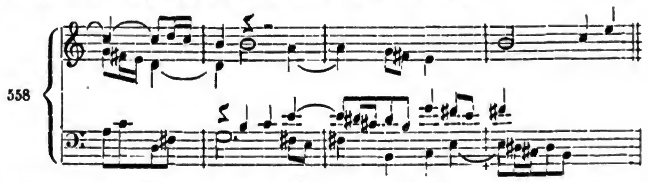
Ueberhaupt ist klar, wie weit unser Entwurf davon entfernt ist, das Thema, oder gar alle Möglichkeiten der Fugenform zu erschöpfen. Wir haben aber schon im Voraus angemerkt, dass dies weder ausführbar, noch kunst- und vernunftgemäss ist. Nicht die einzelne Fuge soll und kann unerschöpflich und unendlich sein, sondern die ganze Form ist es. Jede einzelne Fuge findet ihr Maass in der besondern Idee, die der Komponist in ihr niedergelegt hat, und ist fehlerhaft und schlecht, sobald sie — etwa in Trieben eitler Kunstgeschicklichkeit — darüber hinauswuchert. Was aber namentlich den vorstehenden Entwurf betrifft, so musste schon des Raumes wegen stets das Engste, das sich ergeben wollte, gewählt werden, öfters auf Kosten einer ruhigern und bessern Anlage.

Uebrigens ist besonders dem angehenden Fugisten anzurathen, jener missverständigen Vollständigkeit nicht nachzustreben, sondern sich vorerst mit Wenigem zu begnügen. Er kann Meisterstücke von Fugenarbeit genug finden, die weder so ausgedehnt, noch dem thematischen Gehalt nach so durchgearbeitet sind, als das vorige Beispiel; und seine ersten Versuche dürfen ihm genügen, wenn es ihm auf kunstlebendige Weise gelungen ist, nach der ersten Durchführung das Thema oder eine zweite Durchführung in einem Nebentone zu zeigen, und mit einer dritten Durchführung im Haupttone zu schliessen, — das heisst: einen bescheidnen Schritt weiter zu gehen, als im Fugato oder der Fughette, aber in fester geordneter Weise. Die weitere und reichere Ausführung findet sich allmählig von selbst ein, bis sich uns zuletzt hoffentlich auch die weisere Beschränkung enthüllt.
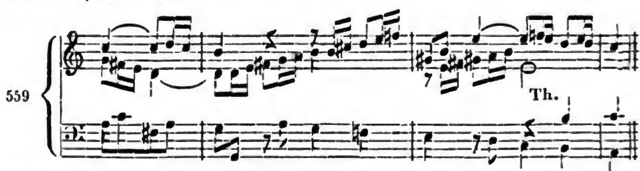
Wir betrachten nun die grossen Abtheilungen der Fuge.

Der erste Theil enthält ausser der vollständigen Durchführung einen Zwischensatz von fünf Takten, im Ganzen über fünfzehn Takte, steht also, äusserlich betrachtet, zu dem Ganzen (von 46 Takten) nicht in Missverhältniss. Wenn er gleichwohl weniger befriedigend sich abrundet, so liegt es darin, dass wir ihm in No. 556 und 549 den formellen Schluss genommen haben, und nun sofort in eine weitgeführte Mollmasse übergehn. Es ist zwar keineswegs nothwendig, den ersten Theil formell so entschieden abzuschliessen; vielmehr findet sich in vielen Arbeiten unsrer Meister (namentlich Seb. Bach's) der formelle Abschluss geflissentlich umgangen. Für den Neuling in der Fugenkunst ist aber der bestimmtere Schluss sehr fördersam (und darum sind wir in No. 546 bis 548 auf ihn ausgegangen), weil er ihm ein näheres Ziel und einen ordnenden Abschnitt darbietet, von dem er das Bisherige

überblicken und das Weitere frisch beginnen kann. Für ihn fänden wir daher das Streben nach einem bestimmtern Abschlusse des ersten Theils überhaupt rathsam, abgesehen davon, dass es für viele einzelne Werke schon an sich selber die rechte Form ist. In unserm Entwurfe könnten wir von No. 545 so



fortgehen und dann in No. 549 Takt 4 fortfahren. Oder, wenn uns hier die Anknüpfung zu hastig und der Fortgang gegen das Vorige zu einfach erschiene, könnten wir den Zwischensatz über den Schluss hinausführen und später erst die neue Durchführung anheben; z. B. so:



Es kann nicht schwer werden, noch mancherlei, und interessantere Wendungen zu finden.

Von der Abrundung des ersten Theils wenden wir uns zum dritten Theile. Dies ist der zweite besonders schwierige Punkt für den angehenden Fugisten. Wie bei dem Abschlusse des ersten Theils es darauf ankam, ohne Ermatten weiter zu gehen: so ist es hier die Aufgabe, aus der vollen Erregung des zweiten Theils mit Kraft und Entschiedenheit und doch ohne Riss und Sprung die Bewegung der Fuge zurückzulenken in den Hauptton und zum beruhigenden Schlusse. Der Sammelpunkt dieser zur Ruhe strebenden Bewegung ist der festgehaltne Dominantakkord des Hapttons, oder der Orgelpunkt.
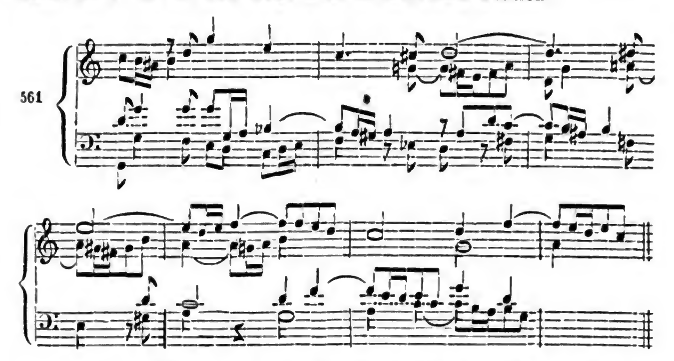
Auch wir haben einen Orgelpunkt eingeführt, der vom 32. bis 36. Takte des Entwurfs geht, so dass (beiläufig gesagt) der dritte Theil unsrer Fuge die letzten 14 Takte der Fuge umfasst. Aber wie ist unser Orgelpunkt und der Hauptton eingetreten? — Der Orgelpunkt beginnt in *G*dur, das aber schon ein Viertel früher, und zwar durch einen blossen Terzquart-Akkord, eingeführt worden war; der Hauptton findet sich im 35. Takte gleichsam gelegentlich, ohne alle Wichtigkeit ein; die Modulation ist also an bei-

den Orten, an der Stelle der Fuge, wo sie am kräftigsten wirken sollte, ohne Nachdruck, und somit auch das mächtigste Bindemittel der Fuge, der Orgelpunkt, seiner Gewalt beraubt.
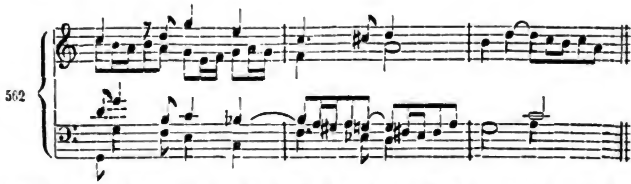
Wir wissen, dass der Orgelpunkt keineswegs ein nothwendiger Bestandtheil der Fuge ist. Kleinere Sätze können ihn ganz entbehren, und sich mit dem blossen Dominantakkord, oder einer geringen Entfaltung aus ihm, z. B.



begnügen. Auch in grössern Fugen können wir ihn entbehren, und uns durch andre bedeutsame Modulationen, z. B. mittels der Unterdominante, wieder im Hapttone festsetzen. Unser Entwurf hätte z. B. in No. 552 Takt 3 so fortschreiten können.
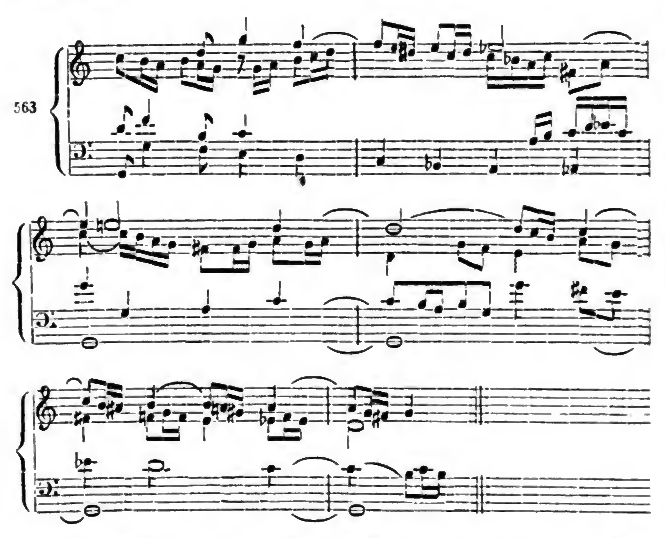


Oder, — wenn uns hier der zweite und dritte Takt zu weitschweifig erscheinen und wir den Tenor, der das Thema zuletzt gehabt hat, nicht gern wieder beginnen lassen wollen: könnte der Fortgang statt des vorigen Versuchs so —
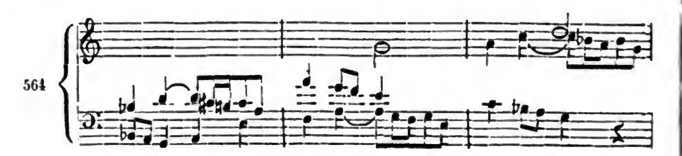


gebildet werden. Es zeigt sich hier wie überall, dass nur die Menge der Wege, die unsrer Wahl sich darbieten, nicht die

Schwierigkeit, einen neuen Fortgang zu finden, uns in Verlegenheit setzen kann, dass dem gut Vorbereiteten die bildende Kraft nie versagen kann, wohl aber er eines entschieden eingreifenden Willens vonnöthen hat, um nicht zwischen allen Auswegen unentschlossen zu stehen und in Zweifelmuth seine Kraft zu verlieren. —

Wollen wir aber den Orgelpunkt nicht aufgeben, so müssen wir ihn vor Allem entschieden einführen. Hier ist es der geradeste Weg, sogleich nach dem Hauptton, und von da (über die Unterdominante — oder auch nicht) nach dem Dominantakkord oder der Dominantentonart zu gehen. So geschieht hier, von No. 552 Takt 3 an.
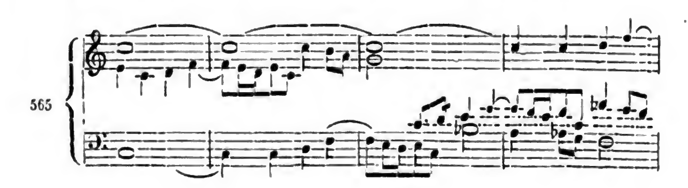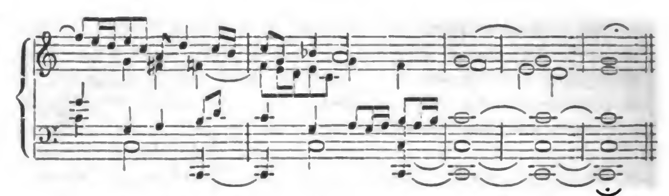


Die Modulation ist nach dem Vorbemerkten klar, der Bass wird in bedeutenderer Weise und bestimmter in den Halteton des Orgelpunkts hineingeführt, als zuvor in No. 552. — So geschieht es ferner, von 551 Takt 9 an, hier:
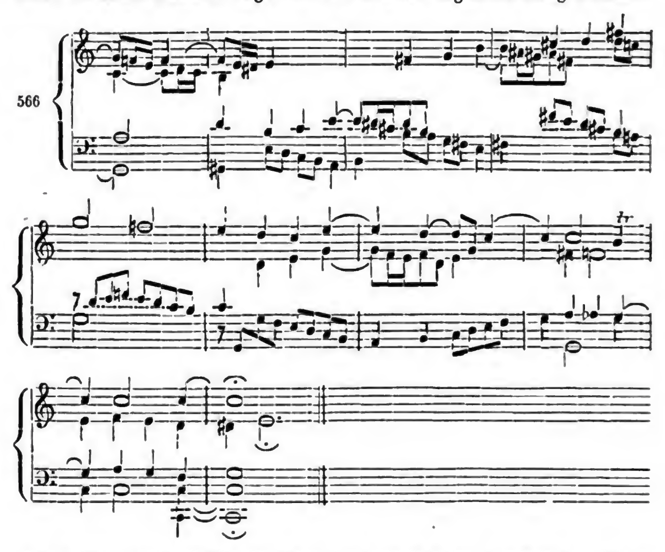


wo der Bass erst mit den andern Stimmen, dann gegen sie sich erhebt, um gesteigert den Orgelpunkt zu fassen; — und so wären freilich noch manche andre Wege zu demselben Ziele möglich, die aufzusuchen dem Schüler überlassen bleiben kann.

Ein so entschieden eingeführter Orgelpunkt weckt nun mächtig das Vorgefühl des Schlusses und damit das Bedürfniss einer festern Ruhe. Von ihm aus kann nur zweierlei zu erwarten sein. Entweder sofort der Schritt auf die Tonika; dazu wäre No. 564 reif. Nun aber kann eine so umständliche Einführung nicht ohne entsprechende Folgen bleiben; es kann kein blosser Schlusssatz folgen, sondern es wird als Gegengewicht gegen den Orgelpunkt noch eine (vielleicht auch orgelpunktmässige) Ausführung auf der Tonika, wo möglich mit An- oder Durchführung des Themas, wünschenswerth. Man könnte z. B. nach No. 564 so schliessen.
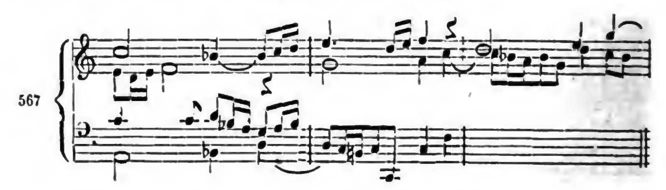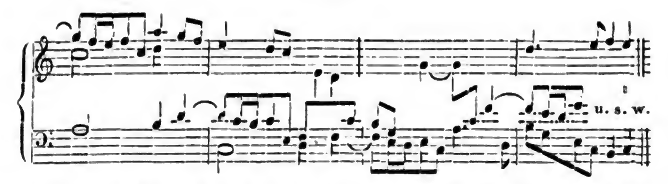




Dies ist der eine Fall. Oder man wird aus dem Orgelpunkt in einen Trugschluss übertreten und den dritten Theil der Wendung von dem neu erreichten Punkte zum wirklichen Schlusse widmen. So könnte unsre Fuge von No. 563 ab folgenden Gang nehmen:



und würde dann noch eine der oben vermissten verwandten Tonarten, die Hauptparallele (*A*moll) in ihren Kreis ziehen. Oder es könnte von No. 564 ab so geschlossen werden:





wobei denn noch der Unterdominante ihr volles Recht, — und am rechten Ort, am Schlusse, — widerführe. Es liegt übrigens schon im Karakter des dritten oder Schlusstheils und der durch Trugschlüsse erwirkten Anhänge, dass man hier nicht zu weit gehen, sondern sich zeitig zum Ende anschicken muss. Denn sobald das Gefühl des Schlusses einmal angeregt ist, würde selbst der gehaltreichste und anziehendste Nachtrag, wenn er sich zu weit ausdehnte, Ueberdruss oder Ermüdung bewirken. Auch ist es gut, wenn selbst der äusserliche Gehalt der Theile (ihre Taktzahl) ein ungefähres Ebenmaass beobachtet, wiewohl es unkünstlerisch erscheint, darauf ein zu grosses Gewicht zu legen, wohl gar die Takte gegen einander abzuzählen.

Soviel (und vielleicht schon zuviel) über die Prüfung der Hauptmomente unsers Entwurfs. Der Jünger der Fugenkunst muss, besonders bei seinen ersten Arbeiten, natürlich nicht dabei stehen bleiben, sondern nun Theil um Theil, Durchführung um Durchführung u. s. w. nach allen Seiten, der Modulation, der Stimmeintritte, der Stimmeinführung u. s. w. sorgfältig prüfen, sich überlegen, welche bessern oder andern Wege er hätte gehen können, seinen ersten Entwurf aber nur da ändern, wo es zur Beseitigung entschiedner Missgriffe, oder zur Erlangung eines bedeutenden Gewinns ohne allen Nachtheil geschehen kann. Denn manches Versäumte kann nur nachgeholt, ja sogar mancher geringere Fehlgriff nur verbessert werden auf Kosten der Eigenthümlichkeit des Ganzen. In diesem Falle soll man lieber den einmal begangnen Fehler tragen und bei dem nächsten Werk um so entschiedner den bessern Weg gehen. Ohnehin lernt Niemand an Einer Fuge (und wollte er jahrelang daran arbeiten) die Fugenkunst, sondern nur an sehr vielen, und dazu gehört Entschlossenheit und Rüstigkeit.

Dass aber endlich unser Entwurf — wie die frühern nicht aus künstlerischem Antriebe hervorgerufen, sondern zum Lehrzweck unternommen und wirklich immitten der Erörterungen abgefasst, also sogar des Eifers einer ununterbrochnen Arbeit beraubt — keineswegs als Kunstwerk gelten soll und kann, bedarf kaum der Erinnerung. Wäre es darauf angekommen, ein Kunstwerk hinzustellen, so würden sich deren genug in den Werken unsrer

Meister gefunden haben. Es war aber wichtiger, das Entstehen, die Hervorbringung eines solchen zu zeigen, dem Jünger die Hand und den Verstand der Sache zu öffnen. Wenn ihm dies geworden, wenn er darin Bescheid weiss und sich leicht bewegt, dann wird der künstlerische Geist ihm die Schöpfung wahrer Kunstwerke verleihen. Dringend rathen wir ihm auch:

nicht eher die Werke der Meister zu studieren.
Denn ihre Kunstfertigkeit wie ihre Freiheiten würden ihn verwirren, so lange er nicht das Besondre eines einzelnen Werkes, das aus dessen eigenthümlichem Inhalt und der Stimmung des Meisters dabei hervorgegangen ist, von dem Wesentlichen der ganzen Kunstform sicher unterscheiden kann. In dieser Hinsicht giebt es für den Anfänger kein gefährlicheres — wie für den Vertrautern kein höheres und reicheres — Vorbild, als Seb. Bach, den grössten Meister in der Fugenkunst. Denn in ihm hat sich die vollkommenste Herrschaft über alle Formen der Fuge zu solcher Freiheit erhoben, dass er fast in jedem Werk eine ganz eigne Form zu beobachten scheint und erst der Kenner überall die Einheit der Grundform durch alle Abweichungen, und die tiefste Vernunftnothwendigkeit durch alle scheinbare Willensfreiheit hindurch erkennt *).

Sechster Abschnitt.

Die wichtigsten Abweichungen von der Grundform.

Schon bei einer andern Gelegenheit (S. 268) haben wir anerkannt, dass das Thema und dessen angemessne Behandlung die Hauptsache ist und den Vorzug vor den Modulationsrücksichten behauptet.

Aus diesem Grunde rechtfertigt sich bisweilen eine Abweichung von manchem Punkt der im vorigen Abschnitt dargestellten Grundform. Diese nahm vorzüglich Rücksicht auf einen eben so mannigfachen als einheitsvoll und folgerecht durchgeführten Modulationsplan. Bisweilen findet man aber Grund, auf einen Theil der Modulationsschritte zu verzichten, z. B. wenn das Thema unter einer Uebertragung in ein andres Geschlecht (aus Moll in Dur und umgekehrt) leiden würde; bisweilen entschliesst man sich auch freiwillig dazu, z. B. wenn das Thema bedeutend genug und zu mehrfacher Behandlung hinsichts der Gegensätze wohl geeignet ist. Hier findet dann die erste Abweichung:

*) Hierzu der Anhang T.

A. *Wiederholung der ersten Durchführung*

statt. Allein in der Fuge, die bei aller Einheit so überaus reiche Mittel hat, ihre Gestalten zu vervielfältigen, würde es Schwäche sein, einen Haupttheil unverändert zu wiederholen. Die Durchführung muss also **umgestaltet** werden.

Das Mindeste ist:

1) dass die Stimmen nicht wieder in der Ordnung folgen, die sie zuvor beobachtet haben,
2) dass, besonders wenn der Gefährte abweichend gebildet war, diejenigen Stimmen, die zuvor den Führer gehabt, den Gefährten nehmen und umgekehrt.

Der zweite Punkt ist indess nur dann ausführbar, wenn die Lage von Führer und Gefährten den Stimmwechsel erlaubt, wenn nicht dadurch die vertauschten Stimmen zu hoch oder zu tief zu stehen kommen.

Wenn also unsre erste Durchführung diese Stellung —

Diskant:	0	0	0	Th. *)
Alt:	0	0	Th.	Gs.
Tenor:	0	Th.	Gs.	—
Bass:	Th.	Gs.	—	—

gehabt hat: welche Stimmordnung werden wir nun befolgen? — **Nicht** dieselbe; auch nicht leicht die gerade entgegengesetzte (vom Diskant abwärts), weil sonst eine Stimme, der Diskant, zweimal hintereinander mit dem Thema auftreten würde. Wir werden also mit dem Alt oder Tenor anfangen, z. B. diese Stimmordnungen —

Diskant:				Th.	oder			Th.	Gs.
Alt:	Th.	Gs.	—	—					Th.
Tenor:		Th.	Gs.	—		Th.	Gs.	—	—
Bass:			Th.	Gs.			Th.	Gs.	—

wählen.

Aber wie werden wir moduliren? — Da wir bereits in der ersten Durchführung in die Dominante gelangt sind, so werden wir wahrscheinlich in dieser anfangen und die Tonarten so:

Dominante, Hauptton, Dominante, Hauptton

ordnen, oder eine abweichende Anordnung von Führer und Gefährten (S. 267) machen, z. B.

Gefährte, Führer, Führer, Gefährte
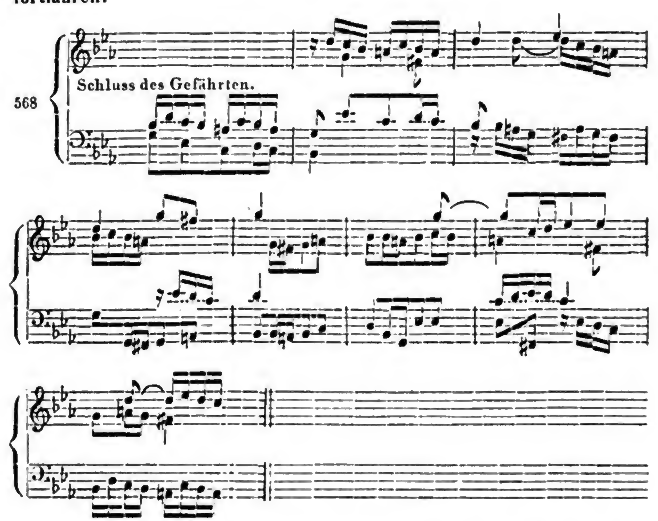
Dominante, Hauptton, Dominante;

oder wir werden von der Dominante auf deren Dominante gehen, dann aber auf Dominante und Hauptton zurückkehren.

Angenommen, wir hätten das Thema No. 385 vollständig durchgeführt; nach Alt und Diskant wären Bass und Tenor mit

*) 0 bedeutet Pause.

dem Thema vorübergegangen: so könnten wir in dieser Weise fortfahren.



Nach einem kurzen Zwischensatze tritt der Bass mit dem Thema in der Dominante (*G*moll) auf; ihm könnte im nächsten Takte nach dem letzten obigen der Tenor in der Dominante, also *D*moll, antworten; der Alt würde in *G*moll und zuletzt der Diskant in *C*moll folgen.
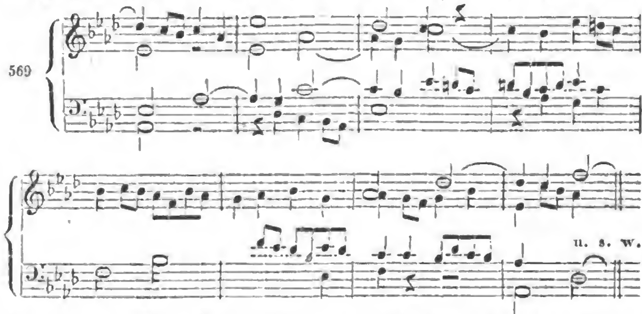
Hierbei haben wir auch die Art der Anknüpfung gezeigt. Da man in demselben Tone fortfährt, in dem die erste Durchführung zuletzt gewesen ist, so bedarf es keines breiter ausgeführten Schlusses, wie in No. 465, 466, 468 u. s. w. Doch wird es in den meisten Fällen gut sein, die beiden Durchführungen durch einen breitern Zwischensatz auseinander zu halten (der obige in Takt 2 und 3 ist aus Rücksicht auf den Raum viel zu kurz und unbedeutend) oder durch einen kurzen und festen Schluss der ersten Durchführung bestimmt zu trennen. Soll die zweite Durchführung nach einem solchen Schluss auf der Dominante anheben, so ist es oft gut, den Schluss auf die Dominante der Dominante zu lenken. Das Stimmgewebe wird man in den meisten Fällen gegen das neu auftretende Thema fortsetzen; da es ein zu starker Rückfall wäre, wenn man das Thema wieder unbegleitet auftreten lassen wollte. Ohnehin wird diese Art der Fortführung einer Fuge (wie das vorstehende Beispiel lehrt) leicht unbefriedigend, wenn nicht das Thema

oder dessen Behandlung für die Rückkehr der Modulation auf dieselben Punkte schadlos hält.

Um nun der Fuge ungeachtet des Stillstandes der Modulation lebendigern oder bedeutungvollern Fortgang zu geben, setzt man statt der einfachen zweiten Durchführung nach dem Abschlusse des ersten Theils eine

B. *Engführung im Haupttone.*

Nachdem die erste Durchführung in der Dominante, oder auch im Hauptton selbst geschlossen hat, setzt eine Stimme die neue Durchführung ein, eine andre folgt ihr in der Engführung; nach einem Zwischensatz oder auch unmittelbar folgen die beiden andern. So könnten wir den in No. 468 und 469 begonnenen Satz



fortsetzen; auf dem Schlussakkorde tritt der Tenor wieder mit dem Gefährten ein, dem einen Takt später, also in der Engführung, der Alt in der Oktave sich anschliesst; in gleicher Weise treten in den letzten beiden Takten Diskant und Bass mit den Führern in der Engführung auf der Tonika auf.

In beiden Fällen, die wir S. 387 bei A und hier bei B betrachtet haben, kann die zweite Durchführung als zum zweiten Theile der Fuge gehörig angesehen werden; man geht dann sofort weiter bis zur letzten Rückkehr in den Hauptton, also bis zum Eintritt des dritten Theils. In dieser Weise ist unter andern die *Es*dur-Fuge im ersten Theil*) des wohltemperirten Klaviers gesetzt. Die erste Durchführung, die vom Bass aufwärts ging, und mit ihr, nach kurzem Zwischensatze, der erste Theil, schliessen mit dem Anfange des dreissigsten Taktes. Zugleich tritt aber der Tenor nochmals mit dem Gefährten und einen Takt später, in der Engführung, der Bass mit dem Führer auf, — beide Stimmen also mit

*) Es ist überall die Ordnung der neuen Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe gemeint, in der Peters'schen und Nägeli'schen Ausgabe ist der zweite Theil als erster genommen.

ihren vorigen Sätzen. Takt 37 und 38 folgen Alt und Diskant ebenfalls in der Engführung; aber der Alt geht mit dem Gefährten voran, der Diskant folgt mit dem Führer; beide Stimmen haben ihre Sätze vertauscht. Von hier geht es ununterbrochen im zweiten Theil und bis zum Schluss der Fuge weiter. — Ein zweites Beispiel giebt die *C*moll-Fuge desselben Theils.

Es kann aber auch geschehen, dass eine solche zweite Durchführung einen abermaligen Schluss herbeiführt. Wohin wird dieser fallen? — Nicht dahin, wo der erste Schluss geschehen. Hat man, wie wir in No. 470, die erste Durchführung (mit oder ohne Zwischensatz) im Hauptton geschlossen, so kann die zweite in der Dominante schliessen; hat die erste in der Dominante geschlossen, so kann sich die zweite in die Parallele wenden. Hier diene uns die *E*dur-Fuge im ersten Theil des wohltemperirten Klaviers als Beispiel. Die erste Durchführung, vom Bass aufwärts, und der erste Theil schliessen mit dem Anfang des neunten Taktes auf der Dominante. Sogleich erscheint nun der Alt mit dem Gefährten auf der Dominante und in enger Folge schliessen sich der Tenor mit dem Führer, der Bass mit dem Gefährten, der Diskant mit dem Führer an. Ein breiterer Zwischensatz führt darauf zu einem Abschlusse Takt 16 in der Parallele, *Cis*moll, wo sogleich wieder eine neue Durchführung — und zwar abermals mit dem Alt — beginnt.

Hat sich nun schon in diesen Fällen eine Neigung, im Hauptton zu bleiben, gezeigt, so kann es nicht mehr auffallen, wenn wir öfters in Fugen

C. *mehrmalige Rückkehr in den Hauptton*

antreffen. Die eben erwähnte *E*dur-Fuge diene als Beispiel. Auf dem *Cis*moll-Schlusse setzt, wie gesagt, der Alt ein; aber in demselben Takte wird nach *E*dur zurückmodulirt; der Diskant (in der Engführung) und später der Bass folgen mit dem Gefährten; erst der Tenor tritt fremd (auf der Dominante von *H*dur) auf und es folgt auf Takt 23 ein — sogleich wieder unterbrochner Schluss in *Fis*moll, der Parallele der Unterdominante. — Noch reicher ist diese Form in der *C*dur-Fuge des zweiten Theils ausgeführt.

Wenn nun die Modulation nicht reich, der Hauptton wenig verlassen, die Fuge vielleicht überhaupt nicht umfangreich ist, so erklärt sich die

D. *Auslassung des Orgelpunkts*

von selbst. Es bedarf dann keiner so förmlichen Rückführung; eine letzte Durchführung im Hauptton, allenfalls mit Vorausschickung der Unterdominante, genügt. So geht die vorerwähnte *Es*dur-Fuge von der Unterdominante in die letzte Durchführung im Hauptton.

Die *E*dur-Fuge hat gar zuletzt noch einen Schluss in *Gis*moll (der Parallele der Oberdominante) gemacht und setzt nun ohne Weiteres die letzte Durchführung im Hauptton mit dem Gefährten auf der Dominante (dies macht den Anschluss an *Gis*moll) ein.

Nur so viel von Abweichungen. Sie alle aufzuweisen und zu erläutern, erlaubt weder der Raum noch der Zweck des Lehrbuches; ja, es ist unmöglich, da bei der nächsten Fuge sich wieder eine neue Abweichung ergeben könnte. Nicht in diesem Sinne soll die Lehre dem Jünger vorarbeiten, dass sie ihm alle einzelnen Fälle zurechtlegt; denn damit wäre seiner eignen freien Thätigkeit ein seichtes Ende gemacht. Sondern sie soll ihn auf den Grundgedanken hinleiten und in die wesentlichen Richtungen einweisen. Darum eben ist die Aufstellung einer Grundform und von Seiten des Jüngers ihre fleissige und stetige Durcharbeitung von grosser Wichtigkeit. Erst dann mag zu den abweichenden Formen übergegangen werden.

In allen Formen aber, die wir bei unsern Fugensätzen zu Grunde legen, wollen wir als obersten und letzten Grundsatz

Folgerichtigkeit und Stetigkeit

im Auge behalten. Wie wir schon längst uns gewöhnt haben, ein einmal ergriffnes Motiv festzuhalten, so wollen wir auch eine einmal gewählte Formwendung gleich einem Motiv stetig und gründlich durchsetzen. Denn wenn wir irgend einen formalen Beschluss fassen, z. B. den, zwei Stimmen in der Engführung eintreten zu lassen, so ist das ja eben sowohl ein schöpferischer Gedanke, wie irgend ein melodisches oder harmonisches Motiv; dieser Gedanke muss uns werth sein (sonst hätten wir ihn nicht ergriffen), muss uns erfüllen; mit ihm wollen wir wirken, das uns Erfüllende und Bewegende aussagen, folglich müssen wir ihm Reife und Fülle nicht entziehen.

Hier ist nun Seb. Bach das vorleuchtendste Muster. Nicht in der Menge, sondern in der Ordnung und Stetigkeit der Durchführungen und in der Planmässigkeit und Klarheit des Ganzen beruht zum grossen Theil die Kraft seiner Fugen; es ist dieser Punkt dem ernstlich strebenden und hinlänglich vorbereiteten Jünger zur gründlichsten Prüfung zu empfehlen.

So ist in der zuvor erwähnten *Es*dur-Fuge nach der ersten Durchführung, wie S. 389 gesagt, die Engführung zwischen Tenor und Bass erschienen; dies bestimmt den Komponisten sogleich, dieselbe von Alt und Diskant wiederholen zu lassen. Da beide Durchführungen im Hauptton stehen und die Stille und Breite des Themas eine weite Ausführung der Fuge nicht rathsam machen, so wird nun in einem grössern Zwischensatze die Parallele des Hauptstons und der Unterdominante (die Oberdominante ist in den Durch-

führungen benutzt) durchgangen und dann das Thema vom Tenor in der Unterdominante wiederholt. Eines Orgelpunkts bedarf es bei solcher Kürze und der ruhigen Modulation des Ganzen nicht; mithin folgt nun alsbald die letzte Durchführung im Hauptton. Und wie geschieht diese? — Es ist wieder die Engführung aus der zweiten Durchführung, also das Stärkste, was das Thema ergeben konnte. Allein dies wird jetzt auch in der bedeutsamsten Weise hingestellt, es wird von Diskant und Bass, also den Aussenstimmen (Th. I, S. 319) ausgeführt, während die Mittelstimmen dagegen figuriren.

Eine gleiche Ausprägung jedes einmal ergriffnen Formgedanken finden wir in der No. 525 schon erwähnten *B*moll-Fuge. — Das Thema wird zuerst von Alt, Diskant, Bass und Tenor durchgeführt. Nach einem Zwischensatz wiederholen Tenor und Alt, darauf Diskant und Bass das Thema in engster Führung. In einem Zwischensatze geht es zum Hauptton zurück und hier wird das Thema von Tenor, Alt, Diskant und Bass in der Verkehrung durchgeführt. Wie nun der ersten Durchführung die beiden Engführungen folgten, so auch hier. Erst treten Tenor und Diskant, dann Alt und Bass mit dem verkehrten Thema in engster Folge auf.

Was könnte nun noch geschehen? —

B a c h bringt nun die stärksten seiner Gestaltungen zusammen. Das Thema in rechter und verkehrter Bewegung wird nun in engster Folge durchgeführt, erst von Diskant und Tenor, dann von Bass und Alt. Diese Gestaltung wiederholt sich zum Schluss des Ganzen in der letzten Durchführung im Diskant und Tenor, aber dergestalt, dass der Diskant (der zuvor das verkehrte Thema hatte) jetzt in rechter Bewegung und der Tenor (der zuvor das rechte Thema hatte) in der Verkehrung auftritt, der erstere durch den Alt in Sexten, der andere durch den Bass in Terzen begleitet und verstärkt wird.

Nicht nachgeahmt will ein solcher Bau werden, — am wenigsten vom Anfänger, den ein solches Unternehmen nur drücken und hemmen würde, — sondern er soll ein Fingerzeig sein auf den oben, und in den verschiedensten Beziehungen von uns schon sonst ausgesprochnen Grundsatz der Stetigkeit und Konsequenz.

Derselbe Grundsatz findet auch seine Anwendung auf die Zwischensätze. Hier ist der Anfänger in der Fugenkunst (und noch mancher Vorgeschrittne) meist durch eine gewisse Hast, durch ein Treiben und Drängen nach der nächsten Durchführung gestört; — als wenn nicht der Zwischensatz ebenfalls ein Recht auf seinen und unsern Antheil hätte, als wenn er nicht oft mehr an seiner Stelle wär', als eine neue Durchführung, nachdem die erste kaum geschlossen.

Auch hier sei man nur sich selbst treu. Kann oder will man einen Zwischensatz entbehren, so mag man bei dem Thema bleiben. So ist Bach in der *C*dur-Fuge des zweiten Theils vom wohltemperirten Klavier (No. 362) fast gar nicht vom Thema weggegangen; er versteht sich jedesmal nur zu ein Paar Zwischennoten. Hat man aber einen Zwischensatz angeknüpft, so ist er ja ebensowohl ein uns eigner und darum werther Gedanke, wie jeder andre Theil einer Komposition, und muss ebensowohl reif und befriedigend hingestellt werden. Dabei kann es uns ja unmöglich auf einen oder einige Takte mehr ankommen. Uebereilen wir uns hier, so wird das im Zwischensatz Auszusagende verwirrt oder verstümmelt und unwirksam; aber noch obenein wird auch die folgende zu früh eintretende Durchführung in Nachtheil gesetzt, weil wir mit dem Vorhergehenden noch nicht fertig, zur Aufnahme des Neuen noch nicht frei und gesammelt sind. Auch hier ist die ruhige und gelassene, lässliche Führung Bach'scher Zwischensätze *), besonders in den grössern Fugen, für den weiter Fortgeschrittnen musterhaft. Auch im wohltemperirten Klavier ist die *F*dur-Fuge des ersten Theils in dieser Hinsicht merkenswerth. Das anmuthig hinspielende Thema (No. 366) wäre bei zahlreichen Durchführungen nur abgenutzt und eintönig geworden. Bach hat lieber sein artiges und leichtes Spiel in bequemen, weiten Zwischensätzen; die Fuge ist nicht reich geworden (und konnte es nicht), aber der Tonsatz ist seinem Sinne gemäss vollkommen ausgeführt **).

Siebenter Abschnitt.

Die Ausarbeitung der Fuge.

Hier ist nach allem Vorhergehenden nur noch wenig zu bemerken.

Ist der Entwurf, — und damit das Ganze, — in allen wesentlichen Zügen festgestellt: so erfolgt die Ausführung nach den bekannten Grundsätzen der Stimmführung und Figurirung. Man vollendet alle im Entwurf lückenhaft gebliebnen Stimmen und ändert oder verbessert dabei das Einzelne, das sich nun noch im Entwurf unpassend oder unrichtig findet. Hierzu bedarf es keiner besondern Anleitung mehr; nur auf drei Punkte ist die Aufmerksamkeit noch zu lenken.

*) Die treffendsten Beispiele findet man wohl in den drei ersten Fugen Th. 4 der Peters'schen Gesammtausgabe Bach'scher Klavierkompositionen.

**) Hierzu der Anhang U.

Erstens wird es dem Ganzen grössere Mannigfaltigkeit und den stärksten Stellen grössere Kraft zu Wege bringen, wenn nicht überall mit allen Stimmen gearbeitet wird, wenn man zur rechten Zeit sich mit dreien oder zweien begnügt, um dann mit frischen Kräften ausgeruhter Stimmen und in vollerm Satze fortzuschreiten. Man erhält damit einen Wechsel zwischen zwei, drei und allen, zwischen hohen und tiefen Stimmen u. s. w. Nur auf eine einzige Stimme darf der Fugensatz nicht leicht auf längere Zeit zurückgeführt werden (den Anfang ausgenommen), weil Einstimmigkeit der Idee der Fuge widerspricht. Schon bei dem Entwurfe muss darauf Bedacht genommen werden, dass hin und wieder weniger Stimmen genügen können.
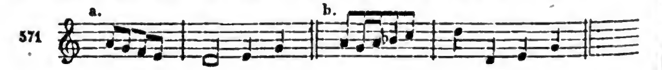
Eine solche Stelle findet sich in unserm Entwurf aus dem vierten Abschnitte Takt 17 und 18, wo jedenfalls der Diskant schweigen kann, wenn nicht Takt 18 bis 20 auch der Alt. Letzterer findet auch Takt 25 einen kleinen, und ersterer Takt 29 bis 32 einen grössern Ruhepunkt, so wie der Tenor Takt 14 und 27; wogegen dem Basse höchstens Takt 10 eine kleine Ruhe gegönnt wird, — eine der Unvollkommenheiten unsers Entwurfs, der erst Takt 21, 24 bis 26 durch kleine Pausen einigermaassen abgeholfen wird.

Zweitens ist besonders vor dem Eintritte des Themas ein Abbrechen der Stimme erwünscht, um das Thema frischer eintreten zu lassen. In dieser Beziehung sind in der zweiten Durchführung die Eintritte des Tenors und Diskants wohl bedacht, der Bass, — der am einfachsten, aber auch ununterscheidbarsten so —

570 

hätte in das Thema treten können, — ist wenigstens durch eine absetzende Achtelpause einigermaassen für den Eintritt des Themas vorbereitet. In der dritten Durchführung ist der Eintritt des Tenors am meisten, der des Basses einigermaassen durch Pausen begünstigt, der des Alts gar nicht; man wollte nicht beide Oberstimmen gleichzeitig abbrechen.

Wo nun eine Vorbereitung durch Pausen nicht thunlich ist, sucht man den Eintritt des Themas wenigstens durch einen auffallendern Melodieschritt zu bezeichnen, sollte man auch die Stimme darum in die höhere oder tiefere Oktave des Anfangstones leiten. Jener Alteinsatz würde vollends unkräftig werden, wenn man die Stimme diatonisch auf das Thema los führte, wie hier bei a

571 

er würde allenfalls durch die Lenkung in die höhere Oktave, wie bei b, gewonnen haben; doch scheint die im Entwurfe gewählte Wendung die bezeichnendere.

Uebrigens hüte man sich, bei der Ausarbeitung nicht in eine zu weit gehende Verbesserungs- und Bereicherungssucht zu gerathen. Denn da man bei der Ausarbeitung gewöhnlich kühler, besonnener, umsichtiger zu Werke geht, so kann es nicht fehlen, dass man hier und da noch Gelegenheiten wahrnimmt, das Thema, oder eine Engführung, oder ein interessantes Motiv einzuführen, wovon im Entwurfe nicht die Rede gewesen. Hierbei muss man aber sehr vorsichtig sein, und — wo nicht offenbare Fehler und Mängel des Entwurfs vorliegen — der ersten frischen und unbefangnen Auffassung mehr vertrauen, als nachheriger Klügelei oder beiläufigen Einfällen. Die Ausarbeitung soll eine Ausführung des Entwurfs sein, nicht eine willkührliche oder unbegränzte Abänderung.

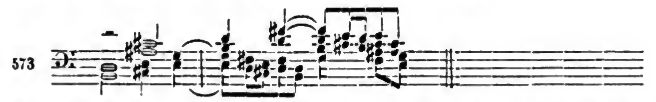
Drittens findet sich bei der Ausarbeitung noch ein letztes Mittel, das Thema zu verstärken; dies besteht in seiner

Verdopplung.
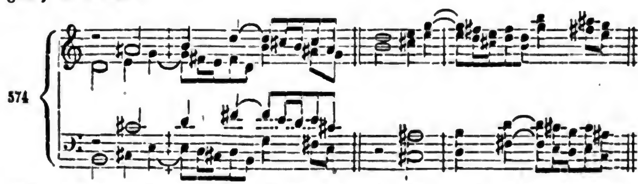
Die Verdopplung des Themas besteht darin, dass man dasselbe von zwei Stimmen gleichzeitig in Terzen oder Sexten vortragen, also massenhafter erscheinen lässt. Zwei solchen Stimmen gegenüber könnte eine dritte mit dem einfachen Thema auftreten, z. B. bei dem Thema aus dem vierten Abschnitte: —



oder zwei andre ebenfalls mit verdoppeltem Thema;



und dies Alles in mannigfachen Umkehrungen und Stimmversetzungen, z. B. so:



zur Anwendung kommen. Besonders der Schluss einer Fuge kann

durch diese Gestaltungen oft kräftig gebildet werden. Auch Bach verdankt ihr den befriedigenden Abschluss der zuletzt erwähnten *B*moll-Fuge, der in No. 529 mitgetheilt ist. — Bisweilen lässt man auch wohl zuletzt das Thema von allen Stimmen im Einklang und Oktaven vortragen.

Der letzte hier zu ertheilende Rath betrifft

die Methode der Ausarbeitung.

Wenn man zur Ausführung eines hinlänglich geprüften Entwurfs geht, so trachte man vor Allem danach, sich Leichtigkeit bei der Arbeit zu erhalten. Man gehe zunächst nur auf das zur Vollständigkeit der Harmonie und zur Vollendung des in jeder der Stimmen begonnenen Gesangs Nöthige aus. Findet die Fortführung einer Stimme im ersten Augenblick eine Schwierigkeit, so verlasse man sie einstweilen, gehe zu einer andern Stimme oder zur nächsten Lücke im Entwurf und kehre später auf den bedenklichen Punkt zurück. Oft überwindet man ihn dann leichter; jedenfalls hat man die übrige Arbeit in ungestörter Stimmung, — und wie entscheidend ist dies für das Gelingen jedes Kunstwerks! — zu Ende gebracht.

Achter Abschnitt.
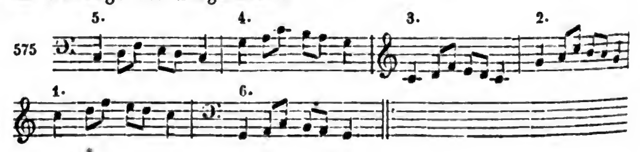
Die mehrstimmige, drei- und zweistimmige Fuge.

Wir haben in den vorigen Abschnitten nur die vierstimmige Fuge vor Augen gehabt. Was sich hinsichts ihrer vor uns entwickelt hat, gilt ohne Weiteres von allen mehr- oder minderstimmigen Fugen. Es bedarf daher für sie nur weniger Anmerkungen in Bezug auf die Verwendung ihrer Stimmen.

1. *Die mehrstimmige Fuge.*

Jede mehr als vierstimmige Fuge wird angelegt und ausgeführt, wie eine vierstimmige.

Allein mit der Zahl der Stimmen wird der Raum für die Unterbringung des Themas enger. Nehmen wir eins der engsten Themate, jenes in No. 324 aufgewiesene, so kann es in ordentlicher Durchführung und ohne Wiederholung doch nur sechsmal im Umfange der Singstimmen



eintreten, im Umfange des ganzen Orchesters nur acht- bis neunmal. Dann aber würde man eine so weit ausgebreitete Stimmmasse vor sich haben, dass sie schwerlich zu lenken, gewiss nicht zu einem künstlerisch organisirten und wirksamen Satze zu vereinigen wäre. Dass die Schwierigkeit bei umfangreichern Thematen wächst, dass da eine regelmässige Durchführung ohne Wiederholung noch eher ihre Gränzen finden muss, ist klar.

Wir überzeugen uns hiermit, dass ausgebreitete Vielstimmigkeit in der Fuge uns nicht neue Kräfte, sondern vielmehr Zwang und Beschränkung, Unvollkommenheiten aller Art zu Wege bringt. Der Erfolg hat dies oft genug bestätigt. Es ist unter andern eine achtstimmige Fuge von Sarti bekannt; aber sie ist ein trocknes und innerlich dürftiges Machwerk. Fasch hat in seiner sechszehnstimmigen Messe eine sechszehnstimmige Fuge unternommen. Aber sein Thema hat gering und der Arbeit unwerth sein müssen, seine sechszehn Eintritte innerhalb der ersten Durchführung mit den unvermeidlichen Wiederholungen des Themas auf schon gebrauchten Tonstufen sind am Ende nur zählbar, nicht wirksam, nicht Neues bringend und fördernd, seine Gegenharmonie dann weder sechszehnstimmig, noch überhaupt gehaltreich und innerlich lebendig geworden.

Dies ist der Grund, warum Händel in seinem grossartigen meist doppelchörig (achtstimmig) geschriebenen Oratorium Israel in Aegypten die Fugen (sie gehören zu seinen vorzüglichsten) nur vierstimmig setzt, warum Bach seine achtstimmigen Motetten: „Singet dem Herrn ein neues Lied," und: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf," — Meisterstücke im vielstimmigen Satze — doch nur mit vierstimmigen Fugen schliesst. Im ersten Satze der erstgenannten Motette führt er einen Satz fugenmässig durch unter Beibehaltung der Achtstimmigkeit. Aber die Fuge ist doch nur vierstimmig. Nämlich der erste Chor trägt die erste Durchführung mit der Gegenharmonie vor, während der zweite Chor einen aus dem Vorangehenden genommenen, gar nicht zur Fuge gehörigen Satz dazu giebt. Schon bei dem Eintritte der vierten Stimme, die auf den Bass des ersten Chors fällt, verbindet sich der Bass des zweiten Chors mit jenem im Einklange; so thut nachher der Tenor des zweiten mit dem des ersten Chors; dann der Alt, und in diesen Sätzen kann denn natürlich der Gegensatz (jenen fremden Satz dazu gerechnet) nicht mehr als fünf- oder sechsstimmig sein. — Das Nähere in der Lehre von begleiteten Fugen.
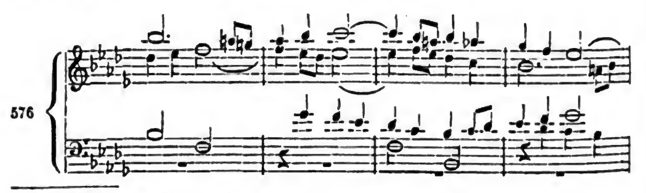
Es liessen sich wohl Wege für acht- oder mehrstimmige Fugen finden. Zunächst, wenn man sich Stimmeintritte nicht blos auf Tonika und Dominante, sondern auch auf andern Stufen gestatten wollte. Dann, wenn man die erste Durchführung und den

Zwischensatz nur vier Stimmen gäbe, die andern vier (allein oder mit einigen der ersten) zur zweiten Durchführung verwendete, und so endlich in der letzten Durchführung alle Stimmen zusammen zu bringen suchte. Dergleichen besondre Kombinationen werden jedoch, wie man voraussieht, keine künstlerische Wichtigkeit haben und bedürfen jedenfalls keiner besondern Anweisung.
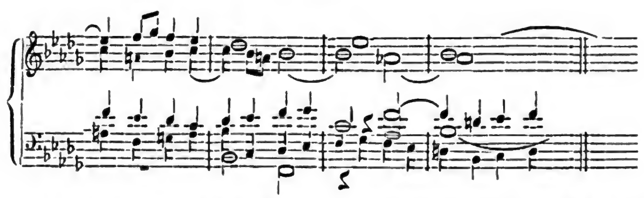
Als ausführbarste Stimmzahl jenseits der Vier bliebe also für Fugen der fünfstimmige Satz übrig. Er hat in der That einen besondern und bestimmt zu fassenden Karakter. Denn indem der vierstimmige Satz zureichend und im vollkommnen Gleichgewicht erscheint (er hat männliche und weibliche — von jeden Ober- und Unterstimme, zweimal den Führer und zweimal den Gefährten), überschreitet der fünfstimmige Satz zuerst dieses Maass, giebt Mehr ohne Ueberfülle, lässt nach dem zweiten Auftreten des Gefährten nochmals den Führer — das Hauptsächlichste der Durchführung — erscheinen, führt mit diesem Führer die Durchführung auf den Hauptton zurück *).

Mit dieser Karakterisirung haben wir nun auch die einzige für die fünfstimmige Fuge nöthige Anweisung ertheilt. In ihr muss natürlich eine vollständige Durchführung alle fünf Stimmen mit dem Thema vorbringen; die vier ersten treten auf, wie in der vierstimmigen Fuge, dann folgt unmittelbar oder nach einem Zwischensatze die fünfte nach den Regeln der Stimmordnung. Die übrigen Durchführungen und Zwischensätze folgen nun, bald fünf- bald minderstimmig, nach den für die vierstimmige Fuge ertheilten Regeln.
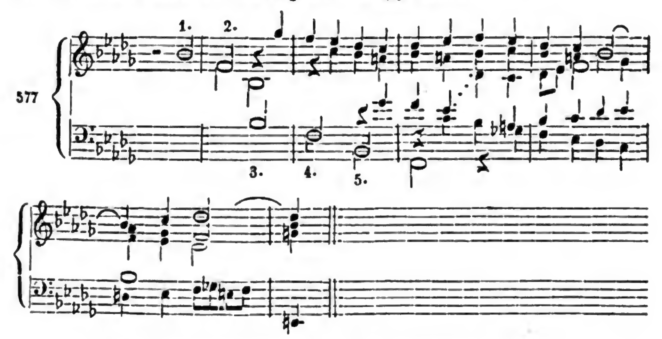
Bei der grössern Stimmzahl ist Beschränkung des Themas in Tonumfang und Länge rathsam, damit die Stimmen hinlänglichen Spielraum haben und das Ganze nicht zu grosse Ausdehnung erhalte. Beides erreicht z. B. Bach in der Fuge, deren Thema in No. 323 mitgetheilt ist. Zu einer andern fünfstimmigen Fuge dient ihm das in No. 331 mitgetheilte, eine None umfassende Thema. Er legt es in weiter Stimmlage, von der obersten zur untersten Stimme fortschreitend ohne Stufenwiederholung dar. Wir geben die erste Durchführung vom Eintritte der dritten Stimme, dem ein Zwischensatz von fünf Takten vorangegangen ist.



*) Hierzu der Anhang V.



Von dieser Wendung nach der Unterdominante führt Bach zu einem vollen Schluss in die Parallele. Aber der Schlusston der Oberdominante wird sogleich als Anfangston des Themas festgehalten, das nun zum zweitenmale vollständig durchgeführt wird; es folgen sich erste, zweite, vierte, fünfte und (nach einem Zwischensatz) dritte Stimme, die Modulation geht von *Des*dur hauptsächlich nach der Unterdominante des Haupttons, durch *Es*, *B*, *Es*, *As* moll. — Noch ist die letzte Durchführung zu betrachten, die in engster Führung vollständig und regelmässig durchgesetzt wird. Die Nebenstimmen zu Anfang sind weggelassen.
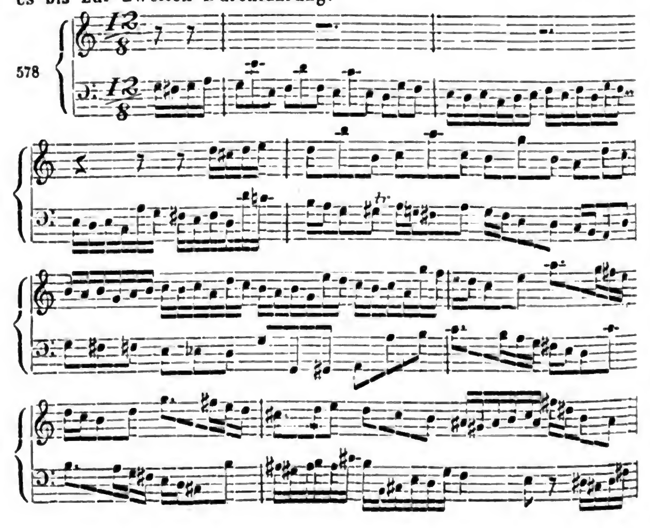


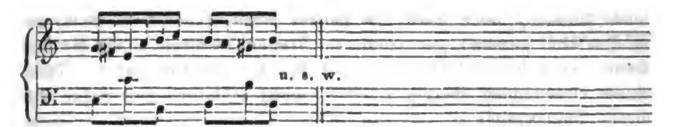
2. *Die dreistimmige und zweistimmige Fuge.*

Beide bedürfen keiner weitern Erläuterung. Es versteht sich, dass in der dreistimmigen Fuge eine vollständige Durchführung aus drei Stimmen, Führer, Gefährten und Führer, besteht, dass man aber die Freiheit hat, eine dagewesene Stimme nochmals mit dem Thema (und zwar regelmässig dann mit dem Gefährten) einzuführen, mithin eine übervollständige Durchführung zu machen. Da aber die Dreistimmigkeit in der Regel für leichtere, beweglichere Sätze angewendet wird, so dürften in den meisten Fällen dem Karakter dreistimmiger Fugen übervollständige Durchführungen nicht zusagen. — Alles Uebrige im Bau der dreistimmigen Fugen kommt mit dem bei den vierstimmigen Bemerkten überein.

So verhält es sich auch mit den **zweistimmigen Fugen**. Hier aber tritt noch die besondre Schwierigkeit hinzu, dass die beiden Stimmen so gar wenig Abwechselung in der Stimmordnung gewähren; es bleibt eben nichts übrig, als eine Stimme um die andre mit dem Thema eintreten zu lassen, oder — was in vollstimmigern Fugen (S. 318) ungünstig ist — derselben Stimme, etwa nach einem Zwischensatze, das Thema noch einmal zu geben. Eine zweite Unvollkommenheit ist die, dass beide Stimmen, kurze Unterbrechungen ausgenommen, fortwährend in Thätigkeit bleiben müssen. Um ihnen dabei wenigstens freiern Spielraum und kontrastirende Tonhöhe zu geben, pflegt man, wo es angeht (wo nicht eine besondre Stimmwahl es hindert), den Gefährten nicht auf die Quinte (oder Quarte), sondern eine Oktave höher (oder tiefer) zu stellen

So zeigt sich uns also die zweistimmige Fuge als eine in sich selber minder vollkommne und günstige Form, die man nur unter besondern Umständen (z. B. in grössern Kompositionen für zwei Stimmen, wie **Pergolese's** *Stabat mater* für zwei Singstimmen) oder zur Uebung ergreift, und im erstern Falle gern noch mit einer freien Stimme unterstützt, worüber im folgenden Abschnitte zu reden sein wird. Nur bei einem unstät bewegten, bunt zusammengesetzten Thema könnte vielleicht die Zweistimmigkeit vortheilhaft angewendet werden. Wir bilden ein solches und verfolgen es bis zur zweiten Durchführung.





Man sieht freilich dem Thema schon an, dass es zurechtgemacht ist, zusammengesetzt aus zwei einander nicht nothwendigen Theilen; allein ein in sich festeres, organisches Thema hätte sogleich mehr Stimmen angezogen und sich nicht mit der dürftigsten Wirksamkeit abfertigen lassen. Der Umweg, den die Modulation im Zwischensatze nimmt, ist ebensowohl dem ungebundnern Gange der beiden Stimmen, als der Absicht zuzuschreiben, uns dem Vorangegangnen zu entfremden, damit der Wiedereintritt der ersten Stimme mit dem Thema einigermaassen neu erscheine. Dieser Eintritt beginnt freilich mit einer willkührlichen Abänderung des Anfangs: allein die raschere Wendung, die wir damit gewinnen, thut dem dürftigen Satze Noth. Läge es in unsrer Absicht, die Fuge zu vollenden, so würden wir doch schwerlich mehr als noch eine oder zwei Durchführungen versuchen; für eine weitere Ausführung ist der Stoff zu dürftig, — es hiesse die Kunst verschwenden.

Eben diese Unzulänglichkeit des zweistimmigen Satzes für Fugenarbeit macht aber die Aufgabe, eine zweistimmige Fuge zu künstlerischer Befriedigung zu schreiben, schwieriger als die Abfassung einer vier- oder dreistimmigen Fuge. Und dies ist — beiläufig gesagt — einer der Gründe, warum wir nicht (nach alter Weise) mit der zweistimmigen, sondern mit der vierstimmigen Fuge die Fugenübungen beginnen.

Neunter Abschnitt.
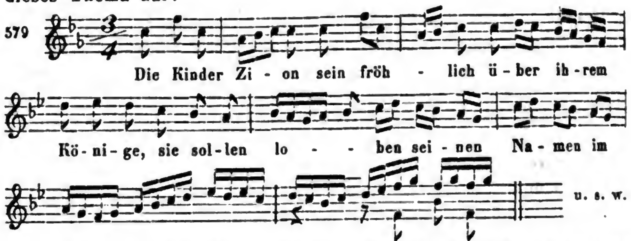
Begleitung der Fuge mit freiem Satz.

Es bleibt hier nach dem S. 284 u. f. Gesagten nur wenig anzumerken; — mehr der Erinnerung als der Lehre wegen, denn der letztern bedarf es nicht, bis zu einem spätern Zeitpunkte.

Die Begleitung der Fuge mit einer oder mehr andern, nicht an der Fugenarbeit Theil nehmenden Stimmen kann mehrfachen Grund haben und mehr als eine Gestalt annehmen.
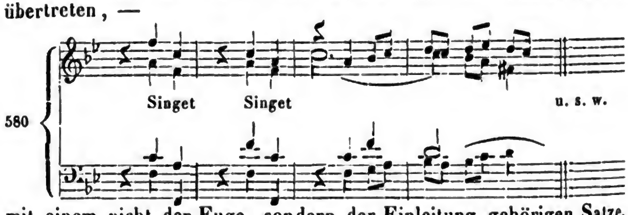
Zunächst ist die Schwierigkeit nicht zu verkennen, mit dem ersten Auftritte des Themas, zumal wenn ein mehrstimmiger Satz vorhergegangen, zu befriedigen. Hier also kann uns eine beglei-

tende Stimme, oder auch ein ganzer begleitender Satz (wie wir in No. 481 gesehn) gar wohl zu Statten kommen. Als Beispiel diene der schon S. 397 erwähnte Bach'sche Fugensatz. Nach einem einleitenden überaus reichen, meist achtstimmigen Satze tritt dieses Thema auf:



Die Länge desselben, die hier auffallen könnte, rechtfertigt sich (was aber nicht weiter hierher gehört) vollkommen aus der Idee der Komposition. Nun ist aber klar, dass nach der stimmreichen Einleitung ein einstimmiges Thema von sieben Takten, dann ein wenigstens eben so langer zweistimmiger Satz bis zum Einsatze der dritten Stimme leer erscheinen müsste, wäre auch die Kraft des Themas eine noch grössere.

Hier lässt nun Bach den zweiten Chor vierstimmig gegenübertreten, —
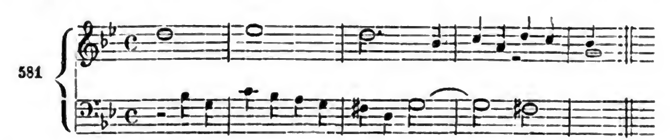


mit einem nicht der Fuge, sondern der Einleitung gehörigen Satze, der also blosse Begleitung ist.

Noch häufiger wird solche Begleitung dem Instrumentale zur Hebung und Färbung der vom Chor zu singenden Fugen zertheilt, worüber in der Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze das Nähere zu sagen sein wird.

Sodann kann es im Sinne der Fuge, oder in der Beschaffenheit des Themas liegen, dass sie sich in langsamern Schritten bewegt, während dem Komponisten, etwa von einem vorhergehenden Satz aus, eine lebhaftere Bewegung nöthig ist. Hier sind nun vorzugsweise jene zwei uns schon bekannten Formen des *Continuo* (S. 232) und des Kontrapunkts in der Oberstimme (S. 233) bedeutsam, die darin übereinkommen, dass eine einzige bewegtere, oder
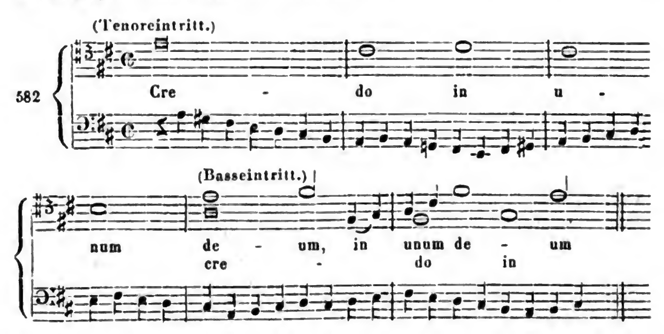
auch nur besonders geführte Stimme der Fuge entgegengesetzt wird. Man benutzt nämlich in der Anwendung der ersten Form den Instrumentalbass zu einer besondern, meist in gleichen Noten (Achteln oder Vierteln) sich bewegenden Gegenstimme, und führt ihn in dieser Weise ganz frei aus, lässt ihm auch wohl gelegentlich einen Ruhepunkt, oder führt ihn da und dort mit der untersten Fugenstimme zusammen, oder giebt ihm auch wohl an einzelnen Stellen und willkührlich ein Motiv aus der Fuge. Ein solcher Bass kommt zunächst den stimmarmen Fugensätzen, z. B. dem Anfang der Fugen, dem Einsatze des zweiten Theiles, den zweistimmigen Fugen zu Hülfe. So begleitet Pergolese seine zweistimmige Fuge im *Stabat mater*.

581



mit einem meist in Vierteln gehenden, dem Thema und der Harmonie hülfreichen, bisweilen auch das Thema berührenden Basse. Bach nimmt zu seinem unsterblichen *Credo* in der hohen Messe, das er in weiten Tönen des alten Cantus firmus anstimmt, einen mächtig gehenden Bass in Vierteln,
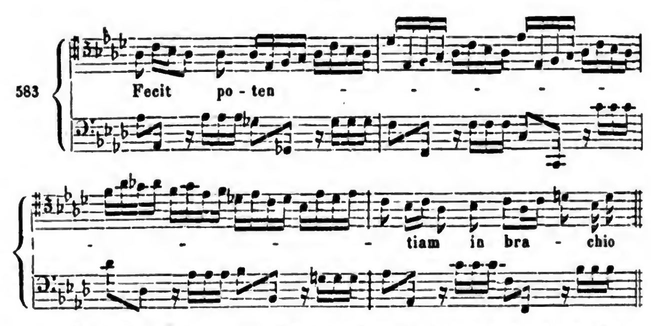
582
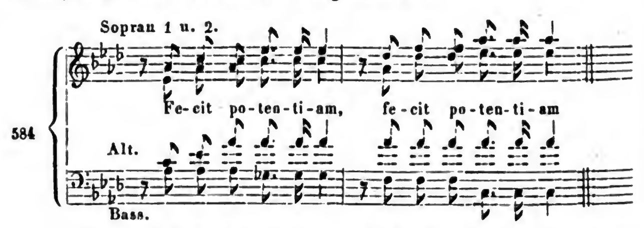


über dem sich in den fünf Chorstimmen, denen dann auch die Geigen obligat zutreten, die Fuge ruhig und gewaltig auferbaut.

Ein reicheres Gebilde giebt uns Bach, der in diesen Formen unerschöpflich ist, in seinem *Magnificat*, im *Fecit potentiam*. Hier stellt er dem Fugenthema im Tenor erstens einen Bass gegenüber, der — ein strenger *continuo* — bis zu Ende des Fugensatzes ein bestimmtes, scharf eingreifendes Motiv durchsetzt.

26*



Mit dem folgenden Takte tritt der Gefährte ein; so wird nun der Fugensatz von fünf Singstimmen — und der zutretenden Trompete durchgeführt, während der Bass seinen Gang für sich geht. Zweitens aber treten in den ersten beiden Fugentakten, und so bei den fernern Eintritten des Themas alle noch nicht in der Fugenarbeit begriffnen Singstimmen, die Saiteninstrumente, Oboen, endlich Trompeten und Pauken mit einem freien Satze begleitend hinzu, z. B. das erstemal die Singstimmen so:



Ueberhaupt muss sich jedem, je tiefer er in die Bildungen und Verknüpfungen der Figuration und Fuge eindringt, ein um so reicheres, wahrhaft unermessliches Feld voll sinnreicher Gestaltungen erschliessen, deren jede an ihrer Stelle von der treffendsten Wirkung sich erweisen wird. Auch die umständlichste Lehre kann hier nur einzelne als die wichtigsten Gestalten hervorheben, damit sie Vorbild und Wegweiser zu unzähligen andern seien. Durch sie alle wird man sich sicher hindurch finden, wenn man die Grundformen recht erkannt und geübt hat.

An der Stelle des gehenden Basses ist namentlich von Joseph Haydn und Neuern die Oberstimme des Orchesters (Violinen) benutzt worden, um dem Fugensatz in einer besondern freien Stimme ein Moment grösserer Beweglichkeit und Schwunghaftigkeit zu verleihen, als in ihm selber zulässig war. Eine solche figurirte Ober-

stimme wird gewöhnlich in Sechszehnteln, in weit erstreckten Figuren geführt, und geht bald ihren eignen Weg, bald schliesst sie sich in bunterer Ausführung der Oberstimme der Fuge (auch wohl dem Tenor oder Alt) an, bald geht sie ganz in dieselbe, oder doch in einige ruhigere Noten über, oder unterbricht sich auf einige Zeit mit Pausen. Auch dazu bedarf es keiner Anweisung. Es ist nur nach den bekannten Gesetzen der Melodieführung für eine gewisse Einheit und Konsequenz zu sorgen und die Führung in bestimmten Richtungen zu empfehlen, damit dem Ernst und Gewicht der Fuge Schwunghaftigkeit, Feuer oder Würde der Figurirung entspreche. Es ist dasselbe Wesen, einer grössern Aufgabe zugewendet, das wir in den Figuralformen geübt und bei dem Fugato in gleicher Weise wie hier anwendbar gefunden haben.

Fünfte Abtheilung.

Der feste Bass.

In allen Fugenformen herrschte ein einziger Gedanke: das Thema. Das Thema war es, das alle Stimmen beschäftigte, in jeder Stimme den Hauptinhalt abgab und den Gegensatz, die Zwischensätze, kurz die ganze Fuge hervorrief.

Man könnte es dieser seiner Bedeutung und Beharrlichkeit nach

den Cantus firmus der Fuge

nennen. Es ist der feste, feststehende Gesang, um desswillen die ganze Fuge vorhanden ist. Und wenn wir wissen, dass das Fugenthema gleichwohl in seiner äussern Erscheinung mancherlei Veränderungen erlebt: so steht doch auch fest, dass alle diese Veränderungen sein Wesen nicht antasten dürfen, so erinnern wir uns, dass auch der Cantus firmus der Choräle sich gar mancherlei Abänderungen und Umgestaltungen hat gefallen lassen müssen. Gleichwohl haben wir den Namen eines Cantus firmus nur ideal, nur auf den Sinn des Fugenthema, nicht auf seine Erscheinung und Wirklichkeit anwenden wollen.

Wie nun, wenn ein Fugenthema Ernst machte, Cantus firmus zu sein? — wenn es sich behauptete fest, unverändert auf seiner Stelle und in seiner Gestaltung, und die andern vom Geist der Figuration und Fuge erweckten, beseelten Stimmen gegen sich ankämpfen liesse, sie bändigte, ordnete, ganz unterwürfe? —

Vor allen Dingen müsste dann dieser neugeborne Cantus firmus sich in irgend einer Stimme festsetzen und sie gar nicht verlassen, oder nur ausnahmweis, eine andre Stimme in Besitz nehmen, um bald wieder in seine eigne zurückzusteigen. Hiermit ist freilich sogleich die Fugenform zerbrochen und eine ganz neue Form bedingt. Denn in der Fugenform hat jede Stimme gleiches Recht, jede nimmt zu ihrer Zeit den Hauptgedanken, das Thema, auf; in der neuen Form hat aber die eine Stimme sich dieses Themas, der Hauptsache, bleibend bemächtigt.

Ferner müsste den übrigen Stimmen ihre volle polyphone Lebendigkeit bleiben; sonst würden wir in den homophonen Satz, in die Liedform zurückfallen. Sie haben aber das Thema, den Hauptinhalt des Ganzen, verloren. — Folglich werden sie ihre ganze Kraft in die Gegensätze legen und sich damit dem Thema, dem Cantus firmus gegenüber behaupten, gegen die usurpatorische Stimme ankämpfen bis zu irgend einer Entscheidung. Und um diesen Kampf zu führen, wird die bevorzugte Stimme ihr Thema behaupten, das heisst, stets bis zur Entscheidung wiederholen müssen.

Solche Macht nun kann nur eine mächtige Stimme behaupten, eine Stimme, die durch Klanggewalt und günstige Lage fähig ist, den übrigen Stimmen entgegen zu stehen, eine Stimme, in deren Karakter jene Beharrlichkeit, jene strenge, ja eigensinnige Festigkeit liegt, die unsrer neuen Form zur Grundidee dient. Und das ist der Bass.

Erster Abschnitt.

Anschauung der neuen Form.

Diese geistreiche Kunstform, die wir so eben gleichsam hypothetisch haben entstehen lassen, existirt schon wirklich. Sie ist von keiner Nation mit solcher Meisterschaft ausgeführt worden, als von der deutschen, und namentlich von unsern Altmeistern Seb. Bach und Händel, hat sich gleichwohl einen italienischen Namen, *Basso ostinato*, gefallen lassen müssen, für den wir den in der Ueberschrift gewählten: fester Bass — setzen.

Es ist wahr, dass neuere Meister weniger oder gar keinen Gebrauch von dieser Form gemacht haben; und gewiss steht es in dem Ermessen und Belieben jedes Künstlers und jedes Jüngers, ob er sich künftig in dieser Form aussprechen will oder nicht. Allein zugestehen wird man wohl müssen, dass die Idee derselben eine künstlerische ist, dass sie mithin im Kreise der Kunstformen nicht fehlen darf und nicht untergehen kann, würde sie sogar in einem Jahrhundert versäumt.

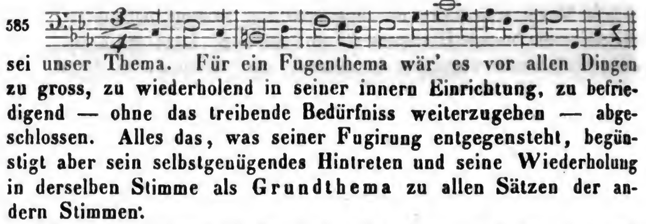
Wichtig ist sie uns jedenfalls für die Ausbildung des Schülers

als zusammenfassende und abschliessende Uebung für die gesammten Figural- und Fugenformen,

die wir im dritten und vierten Buche behandelt haben. Und in dieser Hinsicht möge sich keiner von der ernstlichen Durcharbeitung dieser Form entbinden, der seine künstlerische Bildung ehrenhaft vollenden will.
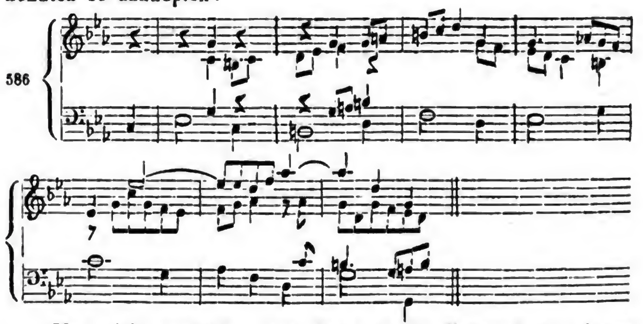
Die Ausführung eines festen Basses nimmt keine Mittel in Anspruch, die wir nicht schon besässen, und bedarf keiner Regel ausser den schon bekannten. Es wird also eine an einen bestimmten Fall geknüpfte Anweisung ohne weitere Vorbereitung genügen.

Wir suchen ein Thema, das sich im Basse fest und würdig behaupten könne gegen den Andrang der andern Stimmen. Es musss, wie das Fugenthema, für sich allein bestehen können, da es ebenfalls zuerst allein auftritt. Es muss aber noch mehr wie das Fugenthema festabgeschlossen sein, da es für sich endet und sich dann stets wiederholt. Aus diesem Grunde fodert es auch noch genügendere Gestaltung. Dies —
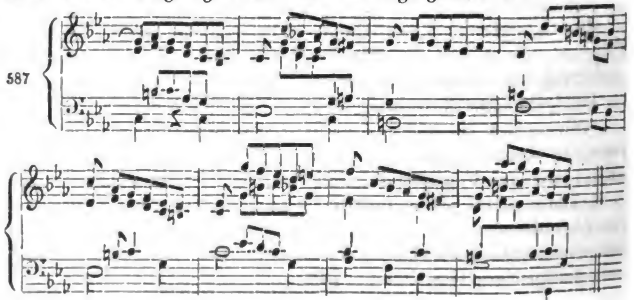


sei unser Thema. Für ein Fugenthema wär' es vor allen Dingen zu gross, zu wiederholend in seiner innern Einrichtung, zu befriedigend — ohne das treibende Bedürfniss weiterzugehen — abgeschlossen. Alles das, was seiner Fugirung entgegensteht, begünstigt aber sein selbstgenügendes Hintreten und seine Wiederholung in derselben Stimme als **Grundthema** zu allen Sätzen der andern Stimmen.

Das feste Thema ist für sich aufgetreten; nun weckt es bei der Wiederkehr andre Stimmen. Es scheint naturgemäss, dass diese erst allmählig zu lebendigerer Theilnahme herantreten. Sie könnten so anknüpfen:
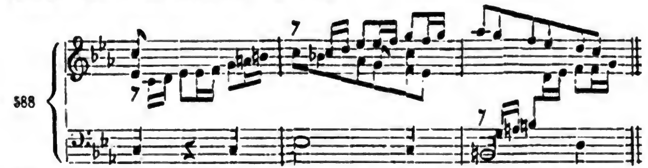


Man sieht sogleich, dass dies nur ein Entwurf ist, dessen Stimmen nach seiner Vollendung erst ausgeführt sein wollen. Ueber diese Ausführung bedarf es keiner neuen Anweisung, daher wir uns auf die Fortführung des Entwurfs beschränken.
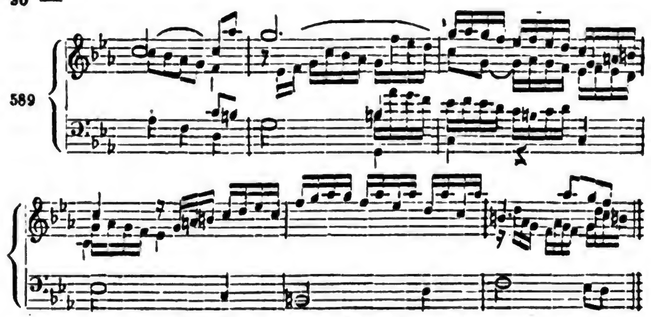
Es hat sich in der Oberstimme eine bestimmtere Melodie hervorgethan, die sich fortführen möchte und durch die bewegtern Mittelstimmen angeregt wird. Vielleicht ginge man so weiter:
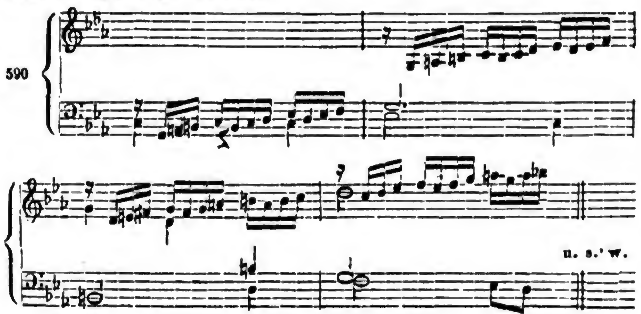


Allein nun, nach der klagenden und hinziehenden Weise beider Durchführungen, könnten die Stimmen sich emporreissen zu lebhafterm Widerspruche, in dieser —



oder glücklicher erfundner Weise. Es ist hiermit die Losung zu einer lebendigern Bewegung gegeben. Jenen Achtelgängen gegenüber haben sich nicht vergeblich Sechszehntel eingestellt; sie könnten sich zum Schluss und für die folgende Durchführung vielleicht so —
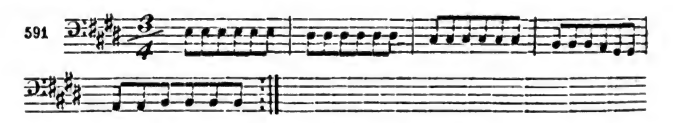


zu einer erregtern und schwungvollern Stimmbewegung gestalten, es könnte sogleich darnach, oder nach einem ruhigern oder auch nach heftiger gedrängtem Satze zu einer klarern und flüchtigern Ausführung, z. B. zu dieser —
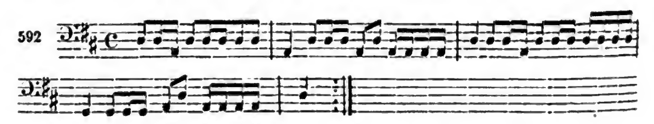


kommen, worauf man wieder zu ruhigern Entwickelungen zurückkehren und mit ihnen oder einer nochmaligen Erhebung schliessen könnte.

Soviel, um eine vorläufige Anschauung von dieser Form zu geben. Dem an den bisherigen polyphonen Bildungen gereiften Schüler müssen sogleich eine Menge möglicher Bildungen und Wege vorschweben, von denen hier blos einige sehr wenige, und zwar die zunächst liegenden gewählt worden sind, um nur vorerst eine Andeutung, einen skizzenhaften Umriss der neuen Kunstform zu geben. Auch hier wird sich der Stoff unerschöpflich erweisen und die der Form zum Grunde liegende Idee an Lebendigkeit und Bedeutung gewinnen, je mehr man sich mit ihr vertraut macht, sich in sie vertieft. Auch hier wird man nur über die Auswahl unter den sich herandrängenden Möglichkeiten in Verlegenheit sein können; über die Auswahl nämlich, so lange man sich nur dem Spiel der Töne überlässt (das immer in das Gränzenlose verlangt), so lange man nicht von einer bestimmten Idee zu den einzig rechten Ausdrücken hingeleitet wird. Erst auf dem Gipfel dieses Kunstgebietes, aus seinem vollkommnen Besitz, erwachsen die Vorstellungen und Empfindungen, welche da ihre Existenz und Sprache finden.

Hier ist es, wo **Händel** (im Alexanderfest) über diesem nicht einmal bedeutenden Basse —



einen frischen, reich und fröhlich bewegten Chor („die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrei") gleich einem Reigen rüstiger Männer sich entfalten liess; hier, wo er über einem karaktervoll erfundnen festen Basse (ebenfalls im Alexanderfest) von den Bässen, Trompeten und Pauken vorgetragen —



jenen übermächtigen Chor: „Weck' ihn auf aus seinem Schlummer, stürm' ihn auf mit lautem Donner!" anstimmte, wohl geeignet, (wie **Reichardt** geistreich sagt), Fürsten aus ihrem Fürstenschlummer aufzustören.

In diesen Händel'schen Tonsätzen tritt der feste Bass als ein rüstig-freudiges Tonspiel und als geistreich-treffender Ausdruck auf. Höhere Weihe ist der Form geworden durch die aus dem tiefsten Sinn alles Kunstlebens geschöpfte Anwendung in Seb. Bach's hoher Messe. Unter dem Gesang des Crucifixus, der sich wunderbar wie aus unsterblichen Seufzern fortwebt, schleicht in ängstlich kleinen Pulsen und schleppendem Rhythmus der Modulation

der Bass wie gebückt und zerknirscht einher, —

593 

immer wieder (zwölfmal) dieselben Trauerschritte messend, bis zuletzt (im dreizehnten Male) seine Abwendung vom Kreuz eine noch tiefere Rührung ganz unerwartet weckt. Flöten und Geigen wehen in eigner Weise, wie mit leisem Weheruf und Trauergesang durch einander hinein.

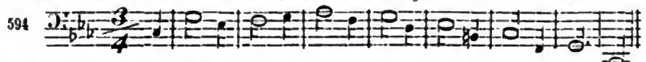
Zweiter Abschnitt.

Nähere Erörterung der Form.

Wenn die vorhergehenden Betrachtungen uns zu richtiger Würdigung der neuen Kunstform geleitet haben, so werden wir ihr jetzt gern ein gründlicheres Formalstudium widmen. Es genügen hierzu folgende einzelne Betrachtungen.
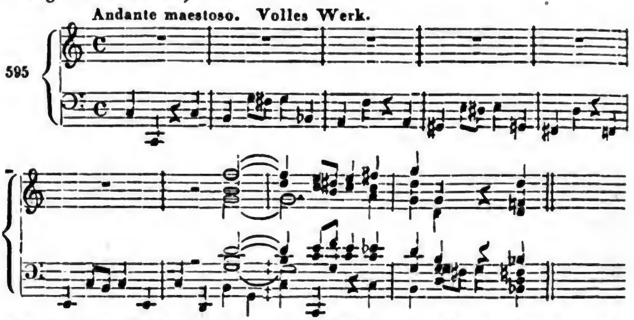
1. *Das Thema.*

Das Thema muss vor allen Dingen dem künftigen Karakter der Form entsprechen. Es kann sich, wie wir an No. 593 und 591 sehen, sehr einfach gestalten, muss aber eine bestimmte Weise und einen sichern Abschluss haben, wofern es nicht, wie die erwähnten Themate, durch eine unmittelbare Rückkehr in den Anfangston schliesst. Dass es eine sangbarere Bildung zulässt, ist nicht blos an No. 593 sondern auch an dem Thema des reichsten Kunstwerks in dieser Form, der Passacaglia von Seb. Bach:

594 

(von dem vielleicht No. 585 ein unwillkührlicher Nachklang ist) zu sehen. Doch möchte es nicht rathsam sein, dem Thema einen zu markirten Karakter, besonders in zu weiten und bedeutsamen Schritten oder ausgezeichneten Rhythmen zu ertheilen, weil es sich dann zu schwer mit dem Gewebe der andern Stimmen verträgt und ver-
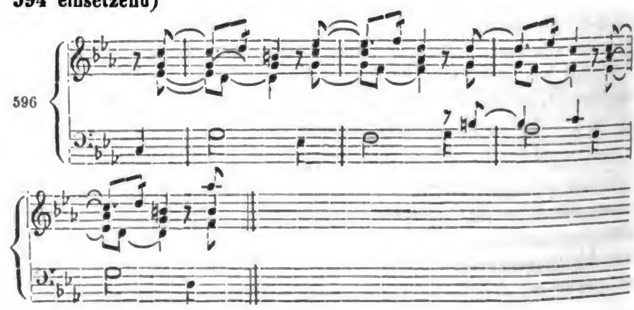
schmilzt. Daher würde dieses Thema (das Vorspiel zu dem Choral: „Triumph, Triumph, des Herrn Gesalbter sieget", aus dem evang. Choralbuche)



einer reichen Behandlung weniger günstig sein, als manches anspruchlosere; es war übrigens nur für wenige Ausführungen bestimmt.
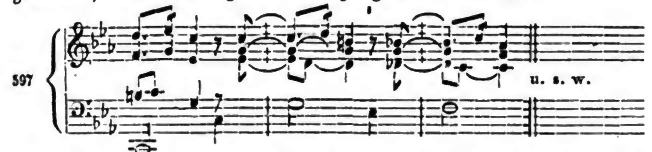
2. *Die Erfindung im Einzelnen.*

Alle Quellen der Erfindung sind uns längst geöffnet. Wir wissen zu einem Satz, also auch zu der wiederholten Bassmelodie mannigfache Harmonisirungen zu finden, wir wissen die Stimmen in mannigfacher Weise zu führen und zu figuriren, wir haben uns in der Uebertragung eines Figuralmotivs von einer Stimme zur andern und in den verschiednen Formen der Nachahmung geübt; es kann also an Erfindungen nicht mangeln. Nur das ist zu rathen, dass man jede ergriffne Form auch wohl benutze, reichlich auskaufe. Hierin ist Seb. Bach's Passacaglia das wahre Musterwerk. Jede Erfindung wird treulich und fest durchgeführt und wo möglich noch in umgekehrter Richtung, wenn sie es irgend verdiente und ertrug, geltend gemacht. So setzt sich gleich das erste Motiv (nach No. 594 einsetzend)



ganz sicher durch, steigt auf das hohe *as*, und lässt sich nun in sinniger Empfindung wieder bis auf den ersten Punkt nieder. Hier aber ist der elastische Geist des Tonsetzers noch nicht zur Ruhe gebracht; die herabsteigende Bewegung führt weiter, —

597
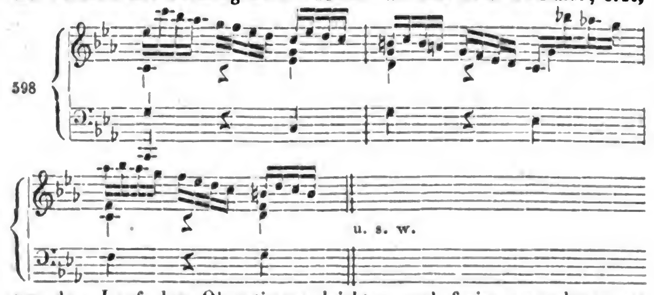


und sinkt in der edelsten Weise bis zur tiefen Tonika herab. Wir erblicken hierin zugleich einen Wink, dass die Erfindung oder Entwickelung der Melodien, die dem festen Bass entgegentreten, nicht allezeit mit dem Thema zu Ende gehen, sondern sich auch weiter erstrecken können.

Nun aber, über Alles was die bisherigen Betrachtungen an die Hand geben konnten, kommt uns die bewegliche Dialektik der Tonwelt zu Hülfe.

Es soll im festen Basse das Thema festgehalten werden. Dieses, z. B. das Bach'sche aus No. 594, stellt sich uns zweiseitig dar, als Tonfolge und als rhythmische Gestalt.
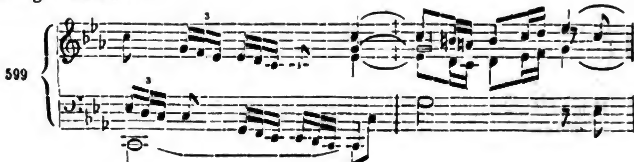
Könnten wir nun nicht den Rhythmus in andrer — nichts Wesentliches ändernder Weise aussprechen? z. B. die einzelnen Noten mit kürzern und nachfolgenden Pausen? So thut Bach zweimal; erst,

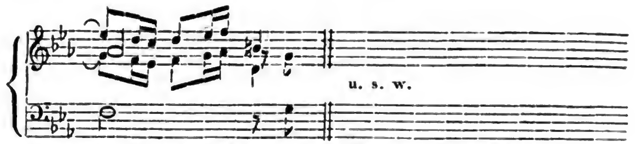
598



um den Lauf der Oberstimme leichter und freier vernehmen zu lassen; dann — von dem Rhythmus der vorhergehenden Durchführung veranlasst —
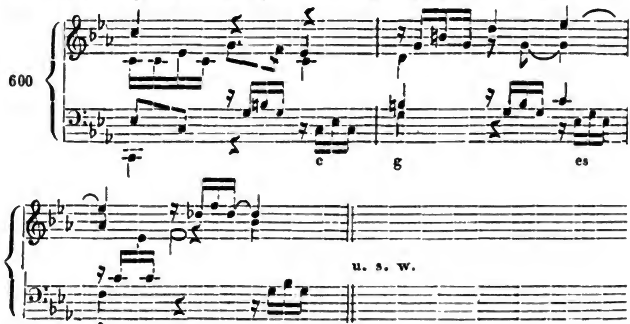
599
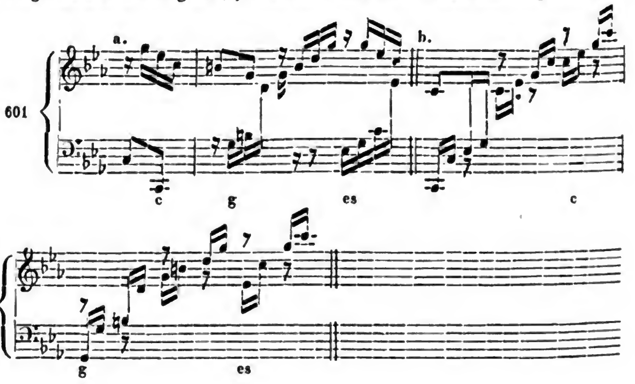




mit einem heftigern Anfall auf den Hauptton jedes Takts.

Ferner: bleibt das Wesen des Themas nicht dasselbe, wenn wir es auch gelegentlich figuriren? Erkennt man nicht auch hier —



(die vorherige Durchführung hat in höchst bewegtem Stimmgewebe die Sechszehntel angeregt und ein durchsichtigeres Tongewebe zum Bedürfniss gemacht) mit voller Klarheit das Thema? Und wie schön verwebt es sich mit den Gegenstimmen! ist in ihre Bewegung hineingezogen, halb überwältigt, und doch noch vorhanden. Daher kann es auch wohl dahin kommen, dass das Thema ganz in die Gegenstimmen übergeht (a) und dabei von ihnen auseinandergezogen (b)



und dass endlich gar der Bass überwunden wird, und eine der andern Stimmen, die Unterstimme geworden ist, oder gar eine Mittelstimme oder die Oberstimme das Thema ergreift; bis freilich zuletzt wieder der Bass mit siegender Gewalt durchdringt und sich seines Satzes wieder bemächtigt.

3. *Der Plan des Ganzen.*

Hierüber ist im Allgemeinen kaum etwas zu sagen, das sich aus dem Vorherigen nicht von selbst verstände. Wir sind bereits gewöhnt, organisch eine Gestalt aus der andern zu entwickeln und jede reifen zu lassen; dass hiernächst auch für Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung, Fülle und einfachern Sätzen u. s. w. zu sorgen ist, haben wir ebenfalls schon an andern Formen eingesehn und geübt. Nur auf einen Punkt ist noch besonders aufmerksam zu machen.

Das Bassthema ist bekanntlich ein für sich abschliessender, oder auch zum Schluss auf seinen Anfangston zurückkehrender Satz, und zwar der Hauptsatz des Ganzen. Nach seiner Gestalt und Wichtigkeit wird er daher auch die Gegenstimmen gern in seine Schlüsse hineinziehen. So schliesst z. B. No. 586 mit dem ersten Schlage von No. 587 und die erste Durchführung der Bach'schen Passacaglia mit dem zweiten Viertel von No. 597. Allein diese abgemessen wiederkehrenden Schlüsse würden unleidliche Monotonie über das Ganze (besonders bei reicherer Ausführung) verbreiten, wenn man sie nackt hinstellte. Es wird daher rathsam, sie bald zu verdecken, wie in No. 587 und No. 601, b, wo auf dem Schlussviertel selbst schon die Arbeit der zweiten Durchführung beginnt; bald die Melodie oder Richtung der Figur über den Schluss hinauszuführen, wie in No. 597; bald endlich den Schluss durch Harmonie und Stimmführung ganz zu umhüllen oder zu vermeiden.

Diese Verwebung tritt mit unvergleichlichem Erfolg in jenem Crucifixus der hohen Messe hervor. Schon die erste blos instrumentale Durchführung macht einen unvollkommnen Schluss (die Terz in der Oberstimme), die folgenden zwei Schlüsse werden durch Vorhalte überdeckt und nun zieht sich das Gewebe der Stimmen immer umhüllender über die Marken des festen Basses wie die wehenden Schleier eines Trauergeleites, oder die Klagen einer Gemeine, in der Jeder schwerbeladnen Herzens für sich allein ist im Zuge Aller. Erst bei dem achten Einsatze des Themas schliessen die Stimmen vollkommen, oder doch ziemlich vollkommen; der Singbass nämlich geht von der Septime zur Terz und nur der Instrumentalbass (das Thema) hat die rechte Schlussformel des Basses von der Dominante zur Tonika. Hier nun wird einfach, aber in tief ergreifender Weise das „*passus et sepultus est*“ intonirt und auf dem Anfange des

vierten Taktes (No. 593), also einen Takt früher, auf der Dominante geschlossen. Dann zieht sich jenes tiefbedeutsame Stimmgewebe wieder vom nächsten Einsatz über zwei folgende und schliesst vollkommen auf dem dritten und letzten, der jene schon erwähnte Abweichung herbeiführt.

Es sind dies Gebilde, die man nur im Geiste, nicht mit Nacharbeiten, Nachahmen oder Entlehnen sich aneignen soll, an denen wir Herz und Andacht erheben, unsre Idee von der Kunst und den eignen Geist läutern und kräftigen sollen, und dann ruhig erwarten, ob die Stunde des Schaffens uns einst ähnliche oder ganz andre Gestaltungen herbeiführen wird.

4. *Der Schluss.*

Der Schluss einer Ausführung über einem festen Basse scheint sich nicht befriedigend mit einer Figuration bilden zu lassen (es müsste denn sein, dass man auf eine schon dagewesene vorzüglich starke wieder gleichsam besiegelnd zurückkäme), weil jede Figuration eine neue und stärkere erwarten lässt und sogar hervorruft. Es kann daher nur auf die einfache Wiederholung des Grundthemas zurückgegangen, oder in einen neuen Satz übergegangen werden; das Erstere geschieht von Händel mit No. 592, das Letztere mit No. 591. Auch Bach's Crucifixus schliesst gewissermaassen in letzterer Weise, da das Thema zuletzt abweicht und gleich darauf das glänzende „*Et resurrexit*“ jubelvoll einbricht.

Nun aber bietet sich schon in unserm dermaligen Ideenkreise noch eine besondre, und zwar nach dem Begriff der Form (wenn auch nicht in jedem einzelnen Falle) die befriedigendste Schlussweise an. Wir wissen ja, dass es keine mächtigere und reichere Durchführung eines Themas geben kann, als die Fugenform, in der dasselbe nicht nur alle Stimmen beherrscht, sondern sie auch durchdringt und zum höchsten Leben erweckt; ja es war erst die Fuge, die uns auf die Idee der andern Form hinwies. Daher kann nun auch die Ausführung eines festen Basses dem Sinn der Form nach (abgesehen von dem besondern Sinn eines einzelnen Kunstwerks) nicht würdiger geschlossen, gleichsam gekrönt werden, als durch die Erhebung des Themas zur fugenmässigen Durcharbeitung. Schon oben (S. 414) hatten die Gegenstimmen vorübergehende Siege über den autokratischen Bass errungen! jetzt, in der Fuge, muss dieser sein lange genug kräftig und würdig behauptetes Vorrecht als eine Anmaassung gegen das gleiche Recht aller andern Stimmen aufgeben und sich Mitwirkung und Mitgenuss am Ganzen nach dem Vermögen, das ihm wie jedem Einzelnen verliehen ist, genügen lassen.

Hier bedarf es dann nur der Verwandlung des Bassthemas in ein Fugenthema, da wir (S. 408) gesehen haben, dass beide sich allerdings von einander unterscheiden. Manches Thema, z. B. No. 592, ist zu dieser Verwandlung nicht oder nicht gut geeignet, andre, z. B. No. 591, würden nur mit wesentlichen Umänderungen gute Fugenthemate werden. Wieder andere könnten durch Vereinfachung, durch Zurückführung auf die Grundmomente, brauchbar werden; so No. 593 (wenn es statthaft wäre, diesen durch Bach's hohes Werk geweihten Satz anzutasten) durch Zurückführung auf die wesentlichen Modulationsschritte, z. B.

602 

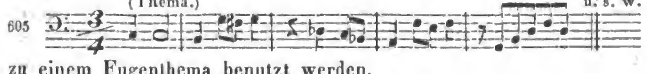
Längere Themate könnten nur theilweis in die Fuge übergehen; so bildet Bach aus No. 584 dieses Fugenthema:

603 

das übrigens sogleich mit einem Gegensatz (es wird eine Doppelfuge, wovon im folgenden Buche) auftritt; und so könnte das Thema No. 585, nachdem die letzte Durchführung auf dem vierten oder fünften Takte zum Schluss gedrängt hätte, in seiner letzten Hälfte Fugenthema werden, z. B.

604 

Endlich könnte irgend ein hervortretendes Motiv, z. B. aus No. 594 das des ersten und zweiten Taktes,

605 

zu einem Fugenthema benutzt werden.

Schlussbetrachtungen.

Wir befinden uns hier, am Schlusse des vierten Buches, wieder an einer wichtigen Gränze, und es ist Zeit, uns umzuschauen, und das Erfahrne und Errungne in schnellem Ueberblicke zusammen zu fassen.

Wie wir einst aus der Tonika die Tonleiter, aus dem Urgrundtone die Grundharmonie, den Urakkord hervorgehn sahen, — wie wir aus dem Gedanken, dass zwei oder mehr Töne einander in irgendwelchen Zeitmomenten folgen können, den Rhythmus und aus diesen drei Elementen alle Arten der Tonfolge, der rhyth-

misirten Tonfolge — oder Melodie, das ganze Reich der Harmonie, — die Verbindung und Führung verschiedner Stimmen entstehen liessen, endlich alle diese Kräfte zu einer wichtigen, wenn gleich untergeordneten künstlerischen Aufgabe, zur Begleitung gegebner Melodien vereinigten: also, — und demselben Gesetze, derselben Methode stetig folgend — haben wir in den Büchern der freien Komposition abermals aus irgend einem melodischen oder melodisch-harmonischen Motiv nach allen Seiten und zu allen künstlerischen Bestimmungen hin Gestaltenreihen entwickelt; und zwar sind wir immer geradeswegs auf das Ziel losgegangen: Kunstwerke, oder vollständige Formen von Kunstwerken hervorzubringen.

In der Regel war es der mehrstimmige Satz, dem wir unsre Gestaltungen anvertrauten.

Zuerst galt uns das Motiv als der Keim zu einer begleiteten Melodie; eine Hauptstimme und eine oder mehrere Begleitungsstimmen bildeten liedförmige Sätze. Wir lernten, dergleichen aus einem Motiv entwickeln oder auch zu einem Motiv ein andres, einen Gegensatz hervorrufen und aus beiden oder mehrern Liedformen gestalten.

Die Begleitungsstimmen waren der Hauptstimme zuerst ganz untergeordnet, dann halfen sie ihr in einer ihnen eignen Weise.

Diese eigne Weise fand sich zuerst mehr zufällig ein, wurde aber bald wesentlicher Zug, ein Motiv der Nebenstimmen, das diesen gemeinsam war und sie zu Figuralstimmen erhob. Es traten die Formen der Figurirung eines Cantus firmus hervor, deren Wesen das ist, einen Cantus firmus als Hauptstimme in Verein und Gegensatz zu bringen mit Figuralstimmen, die sich von der untergeordneten Rolle blosser Begleitung bis zu eigenthümlich und reich belebtem Stimmchor ausbildeten. Der Keim dieses erregten Lebens, das Motiv der Figuration, ging mehr oder weniger in dem Ganzen des Figuralgesanges auf; es hatte ihn erweckt und erwachsen lassen, und damit seine hauptsächliche Bestimmung erfüllt.

Zuerst war der Cantus firmus Hauptsache gewesen. Allmählig hatte die Figuration solche Wichtigkeit erlangt, dass sie des Cantus firmus entbehren und für sich allein bestehen konnte als selbständige Figuration. Hier war der Gang jeder Stimme und das Gewebe aller der wesentliche Inhalt, und die Erfindung oder Entstehung des Ganzen wie die innre Einheit der Stimmen beruhte darauf, dass eine Stimme am Inhalt und der Weise der andern Theil nahm, eine das Wesen und Gebahren der andern wenigstens im Ganzen und Allgemeinen nachahmte. Hier, in den Nachahmungsformen, sahen wir den freien Verein lebenvoller Stimmen zu einem Ganzen, dessen innere Einheit nicht mehr blos von der äussern Zusammenbindung in gleiche Modulation und

dieselben rhythmischen Abschnitte, oder von der Unterordnung aller Stimmen unter den Willen und Zweck einer Hauptstimme abhing, sondern von dem verwandten und auf ein gemeinsames Ziel Aller gerichteten Inhalt jeder einzelnen Stimme. Eben diese, sich in der Form der Nachahmung äussernde Verwandtschaft des Inhalts aller Stimmen war das Wesentliche dieser Formen.

Nun aber sollte nicht mehr die Gemeinsamkeit, sondern der Inhalt selbst, ein bestimmter zu einem Thema konzentrirter alle Stimmen durchdringender Gedanke, und die wetteifernde Theilnahme aller an diesem konkreten Gedanken die Hauptsache werden; und es entstand die Fuge mit ihren Unterarten, dem Fugato und der Fughette.

Die Fuge konnte vor Allem als polyphoner oder figuraler Satz aufgefasst werden: daher war es möglich, ihr figurale Begleitungsstimmen neben den Fugenstimmen zu geben und sie auf die Liedform, den Ursprung der Figuration, zurückzuführen.

Sodann konnte sie gelten als eine Ausgeburt oder höhere Vollendung jener Figuration gegen einen Cantus firmus, die sich aus einem bestimmten Motiv herausgestaltete, wie die Fuge aus einem bestimmten Thema. Daher trat die Fuge zum Choral.

Nun aber war derselbe Cantus firmus wieder eingetreten und sogleich als ein Wesentliches anerkannt worden, aus dem und aus dessen Begleitungsstimmen die Figuration, folglich; — im Grunde, — die Fuge selbst hervorgegangen war. Mit dieser Erinnerung gelangten wir zum fugirten Choral.

Zuletzt mussten wir im festen Basse beobachten, wie eine mächtige Stimme sich des Fugenthemas mit Ausschliessung der andern zu bemächtigen trachtet, und diese mit zweifelhaftem Erfolge dagegen ankämpften. Oder will man lieber: — wie ein Cantus firmus in einer sich fast ausschliesslich behauptenden Stimme eine Figuration nach der andern zu einem weiterstreckten mannigfachen Ganzen hervorruft und sie alle überdauert, oder mit ihnen sich zur Fugirung seines Grundinhalts erhebt oder in einen andern Satz ergiesset.

Was aus einem einzigen Motiv, mit einem einzigen Thema in homophoner und polyphoner Weise zu beginnen, ist hierin fast vollständig enthalten; erst das sechste Buch (im dritten Theile) wird einen wichtigen, aus methodischen Gründen versparten Nachtrag bringen.

Nun erst dürfen wir uns des vollen Besitzes unsrer musikalischen Gedanken erfreuen, da wir sie nach allen in ihnen liegenden Möglichkeiten gestalten können. Diese Vorstellung, wenn sie eine wahrhafte und durch die That — das heisst durch Thaten bewährte ist, gewährt die Rüstigkeit, Sicherheit und Freudigkeit,

die als der nächste Lohn einer tüchtigen Bildung und als unerlässliche Bedingung glücklichen Schaffens uns bevorsteht.

Von dem subjektivsten Ausdruck eines einzelnen Wesens in einer einzigen, oder in einer unbedingt herrschenden Hauptstimme bis zu dem lebendigsten Dialog zweier oder mehrerer gleich berechtigter, selbständiger und doch zu höherm Zweck verbundner Stimmen sind uns alle Möglichkeiten gegeben. Und obwohl die Grundformen und Tausende von Anwendungen schon vorhanden sind, dürfen wir doch zuversichtlich hoffen, dass jeder eigne Gedanke sich in oder neben jenen Formen nach seiner Weise eigen und ganz angemessen ausprägen wird.

Weil wir alle Formen besitzen und alle nach ihrer Vernunft aufgefasst haben, kann uns keine zur Fessel oder Last werden. Aber das ist allerdings die jedem Künstler gestellte Alternative:

> entweder muss er alle Formen besitzen und beherrschen, oder er wird von der Form gezwungen, unterdrückt, gestört.

Nur dem unkünstlerischen oder vielmehr widerkünstlerischen Abmühen, nur dem unglücklichen Irrthum, in den Kunstformen todte Zwangweisen statt lebendiger Gedanken zu sehen, nur der unwahren und unseligen Scheidung von Technik und Inhalt, von Form und Geist der Kunst: nur ihnen ist das künstlerische Leben der Form unbegreiflich und das Hineinleben in sie unerlangbar. Nur dem künstlerisch ungebildeten Geist ist unbegreiflich, dass die Formen nichts anders als Gattungsgedanken sind, die die Einzelgedanken, welche als einzelne Kunstwerke sich offenbaren, in sich fassen, in denen sich diese Einzelgedanken bilden und vollenden, in und mit denen sie erst dem Geisterreiche der Kunst als eingeborne und vollberechtigte Wesen, nicht als verirrte, unstäte Fremdlinge angehören.

Fünftes Buch.

Die Umkehrungsformen.

Einleitung.

In allen polyphonen Formen machte sich neben dem festgesetzten Hauptgedanken, dem Thema, ein entgegengesetzter zweiter Gedanke, der Gegensatz, geltend. Vorgespiegelt wurde er schon in den Choralfigurationen, es war da auf der einen Seite der Cantus firmus, auf der andern die Figuration, die in dieses gegensätzliche Verhältniss traten, und bekanntlich konnte diese Figuration ebensowohl in mehrern Stimmen, als in einer einzigen (No. 254) enthalten sein. In den auf freie Nachahmung gegründeten Formen waren wir zuerst (S. 199) veranlasst, die Bildung eines Gegensatzes in einer einzigen Stimme geflissentlicher zu erwägen und ihn den Gesetzen der Melodieführung überhaupt und der Rücksicht auf den Hauptsatz zu unterwerfen.

Noch reiflicher musste er in der Fugenform (S. 234) bedacht werden. Hier bezeichneten wir im Allgemeinen die ganze Figuralarbeit, welche die Stimmen insgesammt dem Thema in einer einzigen Stimme gegenüber stellen, als Gegensatz oder Gegenharmonie, so dass derselbe aus zwei oder mehr gleichzeitig verbundnen Sätzen der vereinten Stimmen bestand. Zunächst aber gaben wir den Namen Gegensatz derjenigen melodischen Ausführung oder Fortführung, die sich in der zuerst aufgetretnen Stimme nach Vollendung des Führers dem in der nachfolgenden Stimme auftretenden Gefährten entgegenstellte. Dieser Gegensatz (im engern Sinne so genannt) foderte uns besondre Aufmerksamkeit (S. 284) ab und wurde uns schon so wichtig, dass wir (S. 291) ihn wenigstens die erste Durchführung hindurch beizubehalten wünschten.

Es ist uns also schon geläufig, dem Thema gegenüber einen oder mehr Sätze

als andre oder nächste Hauptsätze

nach dem Thema selbst zu betrachten.

Gelingt es uns nun, solche Sätze festzuhalten, so verdoppelt oder vervielfältigt sich damit unser Reichthum, indem zugleich die innre Einheit unsrer Komposition sich verstärkt. Das Letztere ist sogleich klar; unser Werk muss sich einheitsvoller gestalten, wenn wir uns auf zwei oder wenige Sätze beschränken, als wenn wir zu immer neuen fortgehen. Das Erstere werden wir sogleich näher betrachten.

Was ist nun nöthig, wenn wir neben dem Thema einen oder mehr Gegensätze festhalten wollen?

Das Thema wandert aus einer Stimme in die andre. Folglich muss auch der Gegensatz, oder müssen die mehrern Gegensätze aus einer Stimme in die andre wandern. Sollen zwei Stimmen Satz und Gegensatz festhalten, so kann der Satz in der ersten Stimme auftreten, und dann muss die zweite Stimme den Gegensatz nehmen; oder es kann der Satz in der zweiten Stimme erscheinen, und dann muss die erste Stimme den Gegensatz nehmen. Sollen drei Stimmen Satz und zwei Gegensätze festhalten, so kann der Satz und jeder der Gegensätze sowohl in der Ober-, als Mittel- oder Unterstimme erscheinen. In gleicher Weise verhält es sich mit vier und mehr Stimmen.

Folglich müssen Satz und Gegensatz so eingerichtet sein, dass jeder von ihnen bald über, bald unter dem andern, bald als Ober-, bald als Unterstimme — und bei drei und mehr Sätzen auch als Mittelstimme auftreten kann.

Ehe wir hierauf näher eingehen, sei mit einem flüchtigen Blicke der Reichthum dieser Doppel- oder mehrfachen Sätze erwogen.

Haben wir einen Doppelsatz, oder Satz und Gegensatz — wir wollen sie *A* und *B* nennen — so kann

1) *A* allein,
2) *B* allein,

und zwar jedes in der Ober- oder Unterstimme gebraucht werden, während die andre Stimme pausirt oder einen fremden Satz nimmt. Es können aber auch beide gleichzeitig,

3) *A* als Oberstimme,
B als Unterstimme,
4) *B* als Oberstimme,
A als Unterstimme

auftreten.

Haben wir drei Stimmen mit Satz und zwei Gegensätzen (sie mögen *A*, *B* und *C* heissen), so können sie in sechs verschiednen Verhältnissen zu einander,

1,	*A* *B* *C*		4,	*C* *B* *A*
2,	*B* *C* *A*		5,	*B* *A* *C*
3,	*C* *A* *B*		6,	*A* *C* *B*

auftreten. Ausserdem können aber

A und *B*,
B und *C*,
A und *C*,

(also zwei Stimmen) in den zwei zweistimmigen Verhältnissen und endlich jeder der Sätze in jeder der Stimmen allein auftreten.

Ein Doppelsatz bietet also wenigstens vier (eigentlich 6), ein dreifacher Satz wenigstens funfzehn (eigentlich 21) Möglichkeiten, den Zutritt fremder Sätze nicht zu erwähnen. — Wir wollen es uns wenigsten an einem zweistimmigen Satze veranschaulichen. Hier:



sehn wir einen Doppelsatz vor uns, von dem vor allen Dingen jede Stimme, *A* sowohl als *B*, hätte allein auftreten können, und zwar in der Ober- oder Unterstimme, während die andre pausirt oder einen fremden Satz genommen hätte. Sodann hätte der Satz *A* sowohl als *B* in der Ober- oder Unterstimme auftreten können, während die andre Stimme irgend einen willkührlichen fremden Satz entgegen gestellt hätte. Endlich konnten beide zugleich auftreten, entweder wie oben, *A* als Oberstimme, *B* als Unterstimme, oder umgekehrt, —



A als Unterstimme und *B* als Oberstimme. Möge man nun im einzelnen Fall alle diese Möglichkeiten, oder nur einige benutzen wollen, der Reichthum der Form und ihre Einheit ist klar; wir können doch, sobald wir nur wollen, alle diese Möglichkeiten ausbeuten, und haben stets einen einheitvollen und doch entschieden umgestalteten Inhalt in Händen; No. 607 z. B. enthält keine andre Note, als No. 606, aber Alles in andern Verhältnissen; die ehemalige Unterstimme (*B*) ist zur dominirenden Oberstimme, alle Intervalle beider Stimmen sind andre geworden.

Wodurch nun? Dadurch, dass wir die untere Stimme zu oberst, über die andre hinweg, und die obere unter die andre hinunter gesetzt haben.

Bekanntlich heisst diese Operation (Th. I. S. 126) Umkehrung, und daher nennen wir die auf Umkehrung der Stimmen gegründeten Formen Umkehrungsformen.

Werden (wie in No. 606) nur zwei Stimmen umkehrungsfähig gesetzt, so heisst die Schreibart

der doppelte Kontrapunkt,

man sagt: die Stimmen seien in dem oder nach dem doppelten Kontrapunkt gesetzt.

Sind drei Stimmen umkehrungsfähig, so nennt man die Abfassungsweise

den dreifachen Kontrapunkt,

sind es vier oder mehr Stimmen,

den vier- oder mehrfachen Kontrapunkt;

die Ausdrücke dreidoppelter, vierfachdoppelter Kontrapunkt erscheinen ungenauer. Im Gegensatz zum doppelten Kontrapunkt heissen zwei nicht umkehrungsfähige Stimmen im einfachen Kontrapunkt gesetzte, oder

einfacher Kontrapunkt.

Alles bisher Aufgewiesene gehörte also der Schreibart des einfachen Kontrapunkts an, wenn es nicht etwa zufällig umkehrungsfähig war.
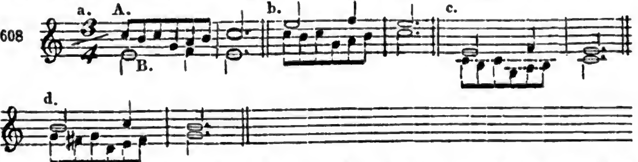
Erste Abtheilung.

Der doppelte Kontrapunkt.

Ein polyphoner zweistimmiger Satz, der umgekehrt, — dessen Oberstimme zur Unterstimme, dessen Unterstimme zur Oberstimme gemacht werden kann, heisst doppelter Kontrapunkt oder im doppelten Kontrapunkt, nach der Schreibart des doppelten Kontrapunktes abgefasst. Dass die Umsetzung oder Umkehrung der Stimmen überall möglich ist, versteht sich von selbst; aber eben sowohl, dass sie zu künstlerischem Zwecke nur da geschehen kann, wo sie keine nachtheiligen Folgen, keine Verstösse gegen die Kunstgesetze (in dem uns schon bekannten Sinne) mit sich führt.

Was an einem solchen Satze zunächst unsre Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist die Umkehrung. Denn das Uebrige, die Erfindung eines zweistimmigen polyphonen Satzes nach allen melodisch-harmonischen Beziehungen, ist uns schon bekannt..

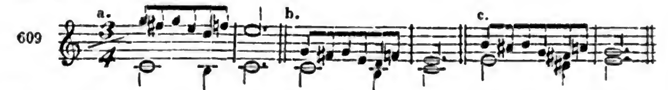
Die Umkehrung besteht nun darin, dass die obere Stimme unter die untere tritt, oder die untere über die obere, oder endlich, dass die höhere hinab und zugleich die tiefere hinauf tritt, und zwar beide so weit, dass die obere zur untern wird. Wir sehen hier



bei a einen zweistimmigen Satz. in b, c und d umgekehrt, so dass die Oberstimme von a (A) in b, c und d Unterstimme geworden ist; in b hat es sich dadurch gemacht, dass die Unterstimme B eine Oktave hinauf getreten ist; in c ist die Oberstimme A eine Oktave hinab getreten; in d ist die Oberstimme A eine Quarte hinab- und zugleich die Unterstimme B eine Quinte hinaufgetreten. Man sieht, dass alle drei Formen der Umkehrung das gleiche Resultat, nur in verschiedner Tonhöhe und auf verschiednen Tonstufen, hervorbringen.

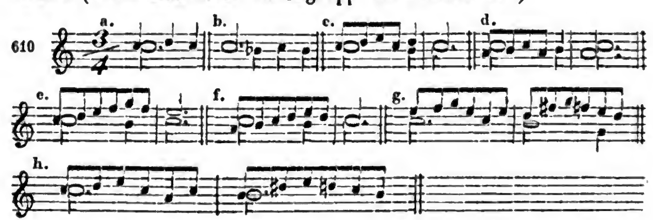
Wohin, auf welche Stufen oder um wieviel Stufen soll aber die Versetzung geschehen?

Vor Allem um soviel Stufen, dass sie auch eine wirkliche Umkehrung bewirke, die Oberstimme wirklich unter die Unterstimme bringe. Hier



ist von dem Satze a bei b die Oberstimme um eine Oktave, bei c um eine Sexte hinab und zugleich die Unterstimme um eine Terz hinauf gesetzt; aber es ist keine Umkehrung erfolgt, die Stimmen waren zu weit von einander entfernt gewesen.

Hiervon abgesehn sollte man meinen, dass die Versetzung um eine beliebige Stimmzahl, um eine Sekunde, Terz, Quarte u. s. w. erfolgen könnte. Allein leicht überzeugen wir uns, dass eine zu beschränkte, in zu kleine Entfernung führende Versetzung uns entweder zu wenig Töne für die Melodie übrig lässt, oder die Stimmen auf eine unleidliche, ja sinnlose Weise in einander wirrt. Der Satz a (wenn man diese Notengruppe so nennen darf)



hat sich bei b um eine Sekunde, der Satz c bei d um eine Terz versetzen lassen und sind damit Umkehrungen (wenn auch ziemlich unerfreuliche) bewirkt worden. Aber schon der grössere Satz e ist durch die Versetzung um eine Terz theilweis nicht umgekehrt, theilweis stimmverwirrt worden, noch mehr der Satz g bei h. Wir gewahren, dass eine Stimme, die sich gegen eine andre behufs der Umkehrung um eine

Sekunde versetzen lassen sollte, nur 2, die sich um eine
Terz „ „ „ „ 3, „ „ „ „
Quarte „ „ „ „ 4

Tonstufen Spielraum für ihre Melodie haben könnte, und so fort. Wollte sie diesen Raum nach der Seite der andern Stimme hin überschreiten, so würde sie sie sogleich kreuzen; thäte sie es nach der freien Seite hin, so würde sie bei der Verkehrung sich mit ihr verwirren, wie oben bei f und h zu sehen ist.

Da nun zur freien und genügenden Entwickelung einer Melodie im Allgemeinen (Th. I. S, 23) wenigstens der Umfang einer

Oktave — wenn nicht nothwendig, doch wünschenswerth ist: so bedient man sich für kontrapunktische Umkehrungen in der Regel keiner kleinern Versetzung, als der Oktave. Statt der Sekundversetzung müsste man die Versetzung in die None (die Sekunde der höhern oder tiefern Oktave) brauchen, die dieselben Verhältnisse hervorbringt, ohne die Stimmen auf zu wenig Töne einzuschränken oder zum Kreuzen zu nöthigen. Statt der Versetzung in die Terz müsste man die in die Dezime (die Terz in der weitern Oktave), für die Quarte die Undezime, für die Quinte die Duodezime, für die Sexte die Terzdezime (*decima tertia*), für die Septime die Quartdezime (*decima quarta*) brauchen. Hiernach ergeben sich nun sieben Arten des doppelten Kontrapunktes,

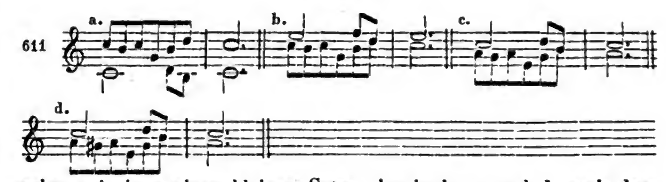
der Kontrapunkt der Oktave,
der Kontrapunkt der None,
der Kontrapunkt der Dezime,
der Kontrapunkt der Undezime,
der Kontrapunkt der Duodezime,
der Kontrapunkt der Terzdezime,
der Kontrapunkt der Quartdezime *).

Eine weitere Versetzung würde nur das Alte in noch entferntern Oktaven, also in zu weiter Entlegenheit der Stimmen, wiederbringen; z. B. die nächste Versetzung wäre die in die Doppel- oder zweite Oktave.

In all' diesen Versetzungen ist übrigens dasjenige Intervall, diejenige Sekunde oder None, Terz oder Dezime u. s. w. gemeint, die in der Tonart des Satzes liegt. Eine Versetzung in die Sekunde oder None würde also in *C*dur die tiefere Stimme von *c* in das höhere *d*, und die höhere von *c* oder *d* in das tiefere *h* oder *c* bringen.

Von diesen sieben Arten des Kontrapunkts erscheint der Kontrapunkt der Oktave sogleich als der zweckmässigste und darum wichtigste. Denn er allein behält, wie wir an No. 606 und 607 sehen können, den Inhalt der umzukehrenden Stimmen genau nach der Grösse jedes Intervalls bei, gewährt also neben dem Vortheil der Umkehrung die vollkommenste Einheit, die wir (S. 425) als einen der Vortheile kontrapunktischer Schreibart erkannt haben. Dies ist bei den andern Kontrapunkten keineswegs der Fall; sie verändern die Grösse einzelner Intervalle oder sogar das Tongeschlecht des umzukehrenden Satzes. Hier z. B.

*) Die beiden letzten Namen sind unlateinisch und ungeschickt; aber es bedarf einmal eines einzigen Worts zur Benennung statt der beiden lateinischen Zahlworte.



sehen wir in a einen kleinen Satz, der in h, c und d nach dem Kontrapunkt der Dezime umgekehrt ist. In b haben wir die Unterstimme um zehn Stufen hinauf gesetzt, aber es ist aus der grossen Sekunde (*c—d*) eine kleine (*e—f*) und aus der kleinen (*h—c*) eine grosse (*d—e*) geworden. Bei c hat sich die Umkehrung dadurch gemacht, dass die Unterstimme aus a eine Oktave hinauf, und die Oberstimme zugleich eine Terz hinunter getreten ist. Allein Anfang und Ende sprechen nun so deutlich *A*moll statt des Haupttons *C*dur aus, dass der dazwischen tretende Ton *g* fast falsch erscheint und man lieber wie bei d setzen möchte. — Wenn schon hiernach der Kontrapunkt der Oktave unbestreitbar den Vorzug hat, so kommt noch dazu, dass die andern Kontrapunkte so vielen Rücksichten und Bedingungen unterworfen sind, und der Freiheit des Komponisten in der That so viel Beschränkungen auflegen, dass ein wahrhaft künstlerischer Erfolg aus ihnen, — ein Gewinn von Gestaltungen, die nicht eben so gut und noch besser aus dem Kontrapunkte der Oktave zu erlangen wären, — nicht zu gewärtigen, nicht einmal für den Bildungszweck ein wahrer Vortheil in ihnen zu finden ist.

Wir beschränken uns daher auf den Kontrapunkt der Oktave und die aus ihm oder mit seiner Hülfe hervortretenden Formen *).

Erster Abschnitt.

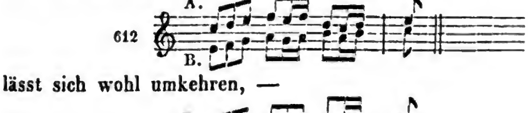
Der doppelte Kontrapunkt der Oktave.

Wir wissen bereits, dass unter diesem Namen diejenige Schreibart verstanden wird, vermöge deren von einem zweistimmigen Satze die oberste Stimme um acht Stufen hinuntergesetzt und dadurch gegen die andre Stimme umgekehrt, zur untersten Stimme werden kann, — oder (was dasselbe ist) die unterste Stimme um acht Stufen hinaufgesetzt und zur Oberstimme. Ein Beispiel haben wir in No. 606 vor uns. Erwägen wir nun, unter welchen Bedingungen ein solcher Satz mit seiner Umkehrung gelingen kann.
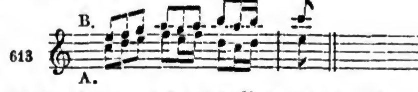
*) Hierzu der Anhang **W**.

Erstens steht von ihm fest, dass er ein zweistimmiger, oder **Doppelsatz** sein muss. Seine zwei Stimmen sollen also auch vollkommen genügen, jede von ihnen soll für sich den an eine selbständige Melodie zu machenden Foderungen entsprechen und vereinigt sollen sie eine vollständig befriedigende Harmonie bilden. Es wäre freilich auch möglich, dass Letzteres nicht oder nicht überall der Fall wäre, und dann müsste man noch eine oder gar mehr begleitende — die Harmonie ausfüllende Stimmen zusetzen. Allein offenbar ist das Erstere die befriedigendere, reifere Gestaltung. In dieser Hinsicht genügt der Satz No. 606, so unbedeutend er auch sonst sein mag.

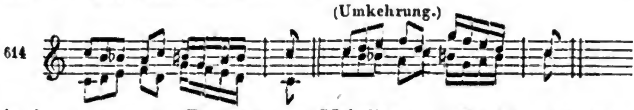
Zweitens sollen die beiden kontrapunktirenden Stimmen zwar ein Ganzes bilden, aber dabei jede für sich deutlich erkannt, von der andern unterschieden werden. Eben darin liegt der Reiz und die Kraft dieser Schreibart, dass zwei verschiedne Sätze gegen einander auftreten, einander widersprechen, und doch in höherer Einheit wieder ein Ganzes sind. Desshalb ist es nothwendig (S. 288), beide Stimmen eines kontrapunktischen Satzes durch Tonfolge, Tonrichtung, und besonders durch rhythmische Gestaltung von einander wohl zu unterscheiden. Dieses Sätzchen z. B.



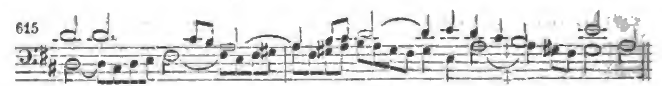
lässt sich wohl umkehren, —



würde aber keine kontrapunktische Kraft haben, weil der Rhythmus und grösstentheils auch die Tonfolge in beiden Stimmen gleich sind. Etwas besser wäre dieser Satz, —



in dem wenigstens Richtung der Melodien und Tonfolge verschieden sind. Aber die gänzliche Gleichheit der Rhythmisirung verschleiert jeden Unterschied und macht auch diesen Satz der kontrapunktischen Kraft verlustig. Vergleichen wir dagegen die beiden Melodien von No. 606 mit einander, so finden wir sie tonisch und rhythmisch hinlänglich von einander unterschieden; nicht wenig trägt zu ihrer deutlichen Absonderung bei, dass eine Stimme nach der andern einsetzt. So auch würden jene beiden **Bach'schen** Sätze No. 508 und 509,



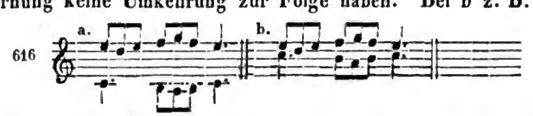
obwohl sie gleichzeitig anfangen und schliessen, doch nicht blos der Umkehrung fähig, sondern auch durch ihren ganz abweichenden Bau hinreichend unterschieden und karakterisirt sein.

Alles Bisherige sind Erinnerungen, die keiner weitern Anweisung bedürfen; wir haben schon gelernt, zwei selbständige Melodien neben einander zu führen.

Nun aber müssen **drittens** die beiden kontrapunktischen Stimmen so beschaffen sein, dass durch ihre Umkehrung nicht Missverhältnisse oder Fehler in den Satz kommen. Hierzu bedarf es einiger genauerer Regeln.

1.

Die Stimmen dürfen nicht weiter als eine Oktave auseinander stehen. Denn da nur um eine Oktave versetzt wird, so würde (wie schon S. 428 gezeigt ist) die Versetzung bei einer weitern Entfernung keine Umkehrung zur Folge haben. Bei b z. B.
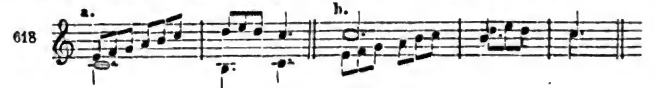


ist zwar eine der Stimmen versetzt (und zwar die untere um eine Oktave hinauf), aber eine Umkehrung ist dadurch nicht bewirkt worden. — Uebrigens könnte, besonders in mehrstimmigen Sätzen, eine Umkehrung zweier solcher Stimmen dennoch bewirkt werden durch eine Versetzung einer Stimme **um zwei Oktaven**, oder — was dasselbe wäre: durch Herabsetzung der Ober- und Hinaufsetzung der Unterstimme um eine Oktave
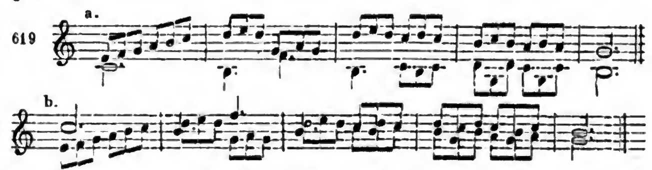


Wir wollen diesen Ausweg gelegentlich, besonders bei der Fugenarbeit, benutzen.

Auch in einzelnen Momenten darf man die Stimmen nicht unbedacht über eine Oktave auseinander führen. Denn da die Umkehrung Alles in sein Gegentheil verwandelt, so werden die Stimmen da, wo sie zu weit auseinander gegangen waren, zu nahe ineinander gerathen und sich kreuzen. Das Sätzchen a z. B.
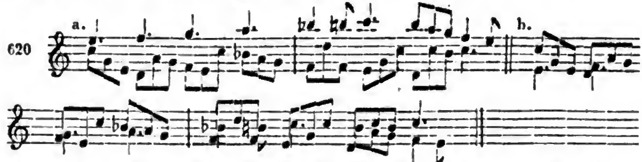


geht zu Anfang seines zweiten Taktes über eine Oktave auseinander; die Folge ist, dass bei der Umkehrung (b) die Stimmen sich an derselben Stelle kreuzen.

Erlaubt man sich dergleichen zu weites Auseinander, so muss man überlegen, ob die nachherige Kreuzung nicht widrig und verwirrend wird; hierüber ist schon früher (S. 165) das Nöthige bemerkt worden. Die obige Kreuzung könnte man sich allenfalls gefallen lassen, weil sie sich bald löset und überdem der Gang der Achtelmelodie unzweideutig hervortritt. Wollte man aber weiter gehen,



so würden beide Stimmen (abgesehen davon, dass die untere bei a eher Begleitung als selbständige Melodie ist) bei der Umkehrung (b) in gänzliche Verwirrung gerathen. Hier —



sehen wir einen zweiten, in melodischer Hinsicht untadelhaften Satz vor uns, dessen Umkehrung bei b bis zum Sinnlosen verwirrt erscheint, so klar auch ursprünglich (bei a) die Stimmen auseinander traten. Auch die beiden Bach'schen Sätze No. 613 (die übrigens Bach gar nicht zur Umkehrung bestimmt hat) würden in einem einzigen Tone,

621

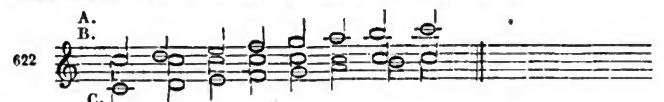
(mit *d—cis* gegen den Einklang *d*) bei der Umkehrung ineinander gerathen; doch würde ein auf einen kurzen Ton beschränktes Missverhältniss zu rasch vorübergehend sein, um sonderliche Beachtung zu verdienen.

2.

Es ist zu erwägen, ob durch die Umkehrung nicht falsche Fortschreitungen oder Tonverbindungen in den Satz kommen.

Wir haben schon beiläufig an No. 612 und 613 sehn können, dass durch die Umkehrung aus Terzen Sexten und aus Sexten Ter-

zen geworden sind; offenbar müssen aber auch alle andre Intervalle durch dieselbe verwandelt werden. Hier —



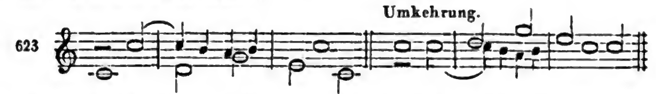
sehen wir die Folgen der Umkehrung an der diatonischen Tonleiter; die Oberstimme *A* ist in der Notenreihe *C* um eine Oktave unter die andre Stimme *B* versetzt. Wir sehen, dass aus dem Einklang eine Oktave, aus der Sekunde eine Septime, aus der Terz eine Sexte, aus der Quarte eine Quinte — und alles dies umgekehrt — geworden ist. Dieses Zifferschema stellt es uns klar vor Augen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
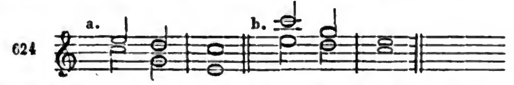
Leicht könnten wir, wenn es nöthig wäre, die Untersuchung auch auf die chromatischen Töne ausdehnen.

Hiernach haben wir nun jede Fortschreitung aus einem doppelten Gesichtspunkte zu ermessen, nach der ursprünglichen Gestalt und in der Umkehrung. Da ist denn Folgendes zu bemerken.

Der Einklang wird zur Oktave und die Oktave zum Einklange. Wir dürfen also nur da Oktaven gebrauchen, wo auch der Einklang uns willkommen ist. Vor allen Dingen sind sie uns zu Anfang und Ende, beim Beginn und Abschluss der Harmonie willkommen,
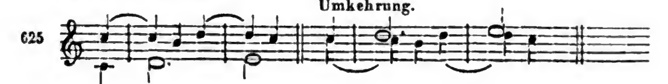


denn dazu können wir sowohl Einklang wie Oktave nehmen. Ja, ein für sich selbst im zweistimmigen Satze ganz gerechter und befriedigender Schluss mit der Sexte, wie bei a,
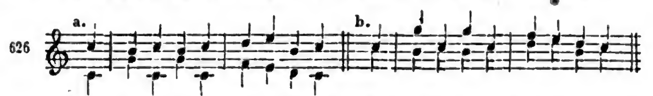


würde, wie bei b, durch die Umkehrung in einen nicht vollkommnen Schluss verwandelt werden.

Sodann wollen wir uns Oktaven gestatten, wo sie zu Vorhalten gebraucht werden.
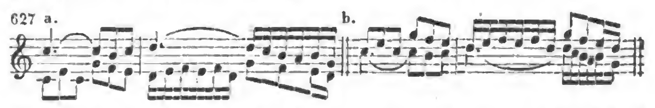


Denn der Reiz des Vorhaltes entschädigt uns für die Eintönigkeit der zu Einklängen gewordnen Oktaven.

Ausserdem wollen wir aber im Lauf des Satzes Oktaven nur sparsam anwenden, da sie Einklänge werden und zuviel Einklänge die Harmonie schwächen, oder vielmehr nicht zur Entfaltung, nicht zur Wirkung kommen lassen. Wir sehen es an diesem Satze.

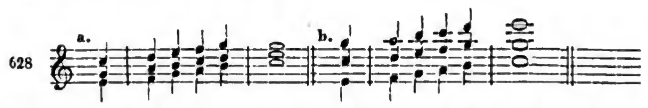


Er ist schon in der Urgestalt (a) durch die Oktavenhäufung hohl, blasirt zu nennen; in der Umkehrung (bei b) kann er kaum für zweistimmig gelten, und ist doch auch nicht einstimmig.

Die Quarte wird zur Quinte; folglich darf man sich Quartenfolgen nur da gestatten, wo auch Quintenfolgen zulässig wären. Wir würden uns daher den Satz bei a —
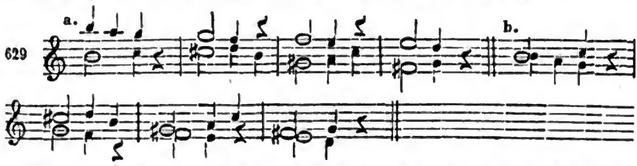


wohl erlauben, weil die im vierten und fünften Achtel beider Takte eintretenden Quarten auch in der Umkehrung (bei b) als Quinten nicht zulässig sind. Dagegen würde eine weitere Quartenfolge (die ohnehin nur denkbar ist, wenn man eine begleitende Stimme annimmt), z. B. zwischen der ersten und zweiten Stimme bei a
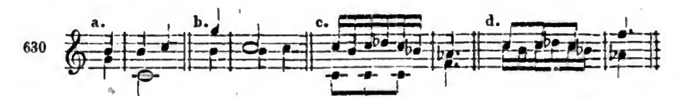


sich durch die Umkehrung (bei b) in eine unstatthafte Quintenfolge verwandeln.

In gleicher Weise sind nun auch die Wirkungen der Umkehrung für Tonfolgen zu ermessen. Der Satz a —



liesse sich (als Schluss eines grössern etwa) wohl allenfalls billigen; in der Umkehrung (b) treten die Quarten, besonders am Schlusse des ersten und letzten Taktes verkehrt und widrig heraus.

Da Oktaven zum Einklang werden, so sind Vorhalte, die sich in die Oktave auflösen, wie bei a,



oder auch melodische Figurirungen der Oktave, wie bei c, unstatthaft. Denn der Vorhalt würde in der Umkehrung (b) zu einem widrigen Vorhalte des Einklangs werden, die Figurirung aber würde Haupt- und Hülfstöne (wie bei d) auf verwirrende Weise durch- und nebeneinander werfen.
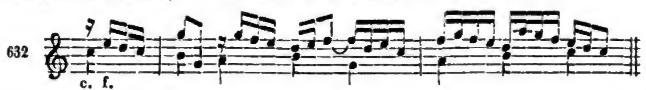
Aehnliche Bemerkungen z. B. an den chromatischen Tönen lassen sich so leicht machen, dass ihre Aufzählung überflüssig scheint. Es kann sogleich zu Uebungen und Anwendungen geschritten werden.

Die Uebungen bestehen nun darin, zwei nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave umkehrungsfähige Sätze zu gestalten. Dies kann entweder so geschehen, dass beide Sätze gleichzeitig mit einander erfunden werden (so der in No. 606 mitgetheilte Doppelsatz) oder dass erst ein Satz festgestellt und dann der andre nach den Gesetzen des Kontrapunkts dazu gebildet wird; so haben wir in der vorigen Abtheilung die Gegensätze zu den Fugenthematen erfunden. Die erstere Weise ist im Allgemeinen die förderndste und kunstmässigere, denn sie lässt beide Stimmen sogleich in ihrer Einheit, in Widerspruch und Wechselwirkung hervortreten, umfasst also alles Wesentliche der Sache. So begann die Erfindung des Satzes No. 606 mit der Feststellung der beiden ersten Achtel der Oberstimme; mehr hatte man zum Anfange nicht. Nun schien es an der Zeit, die zweite Stimme eintreten zu lassen, und da war der nächstliegende Ton *g*, der Grundton zu *h*. Sollte aber der Eintritt der neuen Stimme rein hervortreten, so musste die erste nicht durch etwas Neues stören; sie musste ihren Ton festhalten, — entweder wirklich, oder durch eine Pause verlängern. Dies und der gleichsam verspätete Eintritt reizte dann wieder die zweite Stimme zum Gegensatz, nämlich zu lebhafterer Bewegung; und so bedingten die beiden Stimmen gegenseitig ihren Karakter, trieben sich gegenseitig weiter bis zum Ende.

Doch auch die andre Uebung darf nicht versäumt werden; man kann sie an Choralmelodien versuchen, gegen die eine umkehrungsfähige Stimme, — vorzugsweis (S. 233) der Kontrapunkt genannt — gesetzt wird. Wir geben einstweilen ein flüchtiges Beispiel zu der ersten Strophe des Chorals: Vom Himmel hoch, da komm' ich her.



In kontrapunktischer *) Hinsicht hat dieser (der Erfindung nach geringe) Satz nur das Bedenken, dass er gegen den zweiten Ton des Cantus firmus um eine Dezime zurücktritt. Auf diesem Punkte müssen sich also, — wie wir hier sehen, —



die Stimmen kreuzen. Aber es geschicht nur mit einem einzigen Ton, und dieser ist die blosse nachschlagende Oktave des vorhergehenden und gleich wiederkehrenden Melodietones.

Für diese und die erstere Ausführungsweise bedarf es nur weniger vorausgängiger Versuche. Wir wenden uns sogleich zu den künstlerischen Anwendungen.

Zweiter Abschnitt.

Der doppelte Kontrapunkt, auf die Figuralformen angewandt.
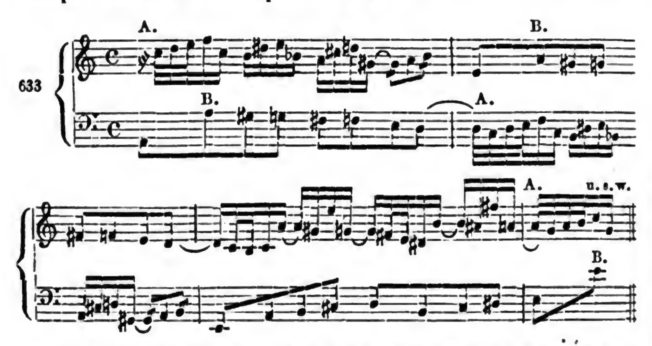
Wir kennen zwei Grundformen der Figuration, die Choralfiguration und die selbständige. In der erstern war uns der Cantus firmus gegeben, in der letztern hatten wir Alles selbst zu erfinden; wir waren durch keine gegebne Melodie unterstüzt, aber auch durch keine gebunden. Daher beginnen wir hier, wo der doppelte Kontrapunkt auf die Figuration angewendet werden soll, mit den selbständigen Formen, und zwar bei den zweistimmigen.

A. *Kontrapunktische zweistimmige Figuration.*

Schon früher, bei den im einfachen Kontrapunkt gesetzten Figurationen, trugen wir einen Satz aus einer Stimme in die andre, und behielten gelegentlich (No. 276) auch wohl den Gegensatz ganz oder theilweise bei. Wie aus solchem Beginnen ein Tonstück er-

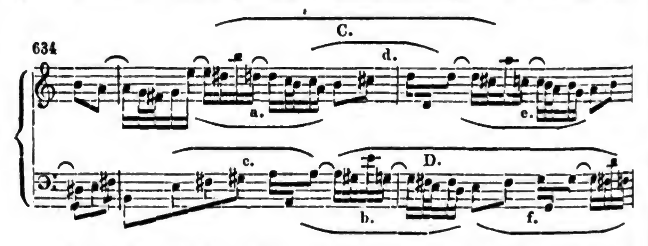
*) Man gestatte uns, statt der breiten Rede vom „doppelten Kontrapunkt" bisweilen kurzweg die Benennungen Kontrapunkt, kontrapunktisch u. s. w. zu gebrauchen.

wächst, ist von damals her (S. 209) bekannt. Jetzt bedarf es also nur eines Fingerzeigs, wie dieselbe Form aus dem doppelten Kontrapunkte herausgebildet wird. Es genügt dabei die Hinweisung auf eine fertige Komposition; wir wählen das treffliche *A*moll-Vorspiel aus dem wohltemperirten Klavier.



Dies ist der Anfang. Der erste Takt führt die beiden Gegensätze *A* und *B* zugleich auf, der zweite Takt wiederholt sie umgekehrt, der dritte schreitet in freier Figuration weiter nach der Dominante und im vierten Takte beginnt in dieser neuen Tonart wieder das Ringen der beiden Gegensätze, worauf der folgende Takt das Gegenbild desselben in der Umkehrung bringt.

Schon der erste Zwischensatz war aus dem Hauptsatze genommen. Dasselbe geschieht nach der zweiten Durchführung. Der folgende (sechste) Takt beginnt diese Entwickelung aus dem Hauptsatze.
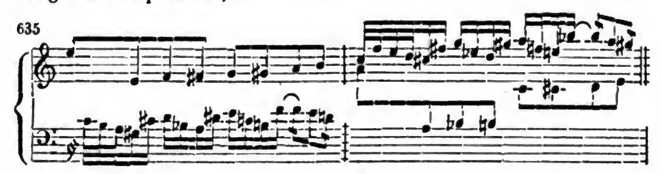


Allein hier wird die Oberstimme in *C* von der Unterstimme in *D* nachgeahmt und es ergiebt sich, dass dem Glied a das Glied c gegenüber tritt, wie weiterhin noch einmal bei e und f, beide aber in d und b gegen einander umgekehrt werden.

Man kann nicht behaupten, dass dieser beiläufige Kontrapunkt vorausbestimmte Absicht des Komponisten gewesen wäre. Er hat

sich wohl nur gelegentlich herbeigefunden, wie dies jedem im doppelten Kontrapunkte Bewanderten allaugenblicklich geschieht. Doch trägt er offenbar — wär' er auch nur ein glücklicher Fund — zur energischen Einheit des Ganzen, zu dem Ausdruck des wetteifernden Ringens in beiden Stimmen bei.

Bisher hat sich die Umkehrung des Hauptsatzes sehr einfach auf denselben Tonstufen gemacht. Jetzt tritt sie (mit kleinen Aenderungen) auf der Tonika und — Dominante von *C* auf, es folgen Zwischensätze und Hauptsatz ohne sofortige Umkehrung, und nach einer Wiederkehr von No. 634 in der Umkehrung — also wieder eine wesentlich veränderte und dabei vollkommen einheitsvolle Wiederkehr des Dagewesenen, die der Kontrapunkt ergiebt — wird der erste Theil geschlossen. Der zweite beginnt mit der Verkehrung des Hauptsatzes,

635
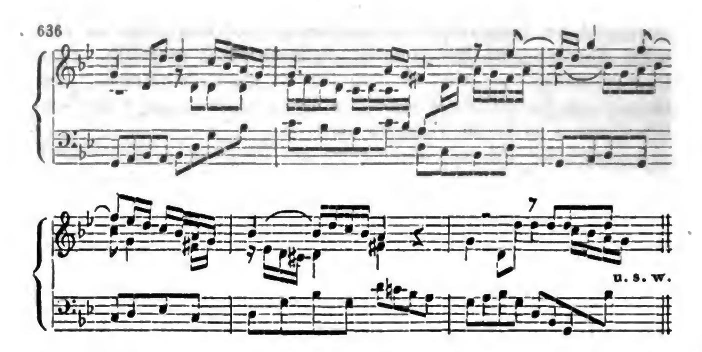


kehrt aber weiterhin auf die rechte Bewegung zurück. Der weitere Verlauf bedarf nach dem S. 209 u. f. Besprochnen keiner Anweisung mehr.

Uebrigens bemerkt man in No. 633 von selbst, dass die Umkehrung durch zwei Oktaven weite Versetzung geschehen ist. Bach hat dies gethan, um beide gegen einander eifernde Stimmen entschieden zu trennen und jede in ihrer vollen Klangkraft auftreten zu lassen. Die Versetzung um eine Oktave wäre kontrapunktisch möglich, aber minder energisch in ihren Folgen gewesen.

B. *Kontrapunktische mehrstimmige Figuration.*

Der doppelte Kontrapunkt gewährt uns nur zwei umkehrungsfähige Stimmen. Wenn nun eine dritte oder mehr Stimmen zutreten sollen, so können es nur freie Figural- oder blosse Begleitungsstimmen sein. Selten wird eine solche Zusammensetzung begründet oder gar nothwendig erscheinen. Denn es ist anzunehmen, dass die beiden kontrapunktischen, zur Umkehrung berufenen Stimmen das Interesse ganz in sich gezogen haben (sonst würde man nicht auf ihre Umkehrung kommen) und den zutretenden Stimmen nur eine untergeordnete Bedeutung gestatten. Aus diesem Grunde bedarf es keiner besondern Uebung für diese Formen, sondern sie können gelegentlichen Versuchen überlassen bleiben. Statt aller Anleitung erinnere dieser Satz



an eine der günstigern, sich hier darbietenden Formen; es ist die Zufügung eines gehenden Basses zu den zwei kontrapunktischen Stimmen. Eben so könnte zwei tiefern Stimmen eine figurirte Oberstimme (ein sogenannter Kontrapunkt) zugefügt werden. Das Nöthige über diese Formen ist schon S. 219 ausgesprochen.

C. *Die Choralfiguration im doppelten Kontrapunkte.*
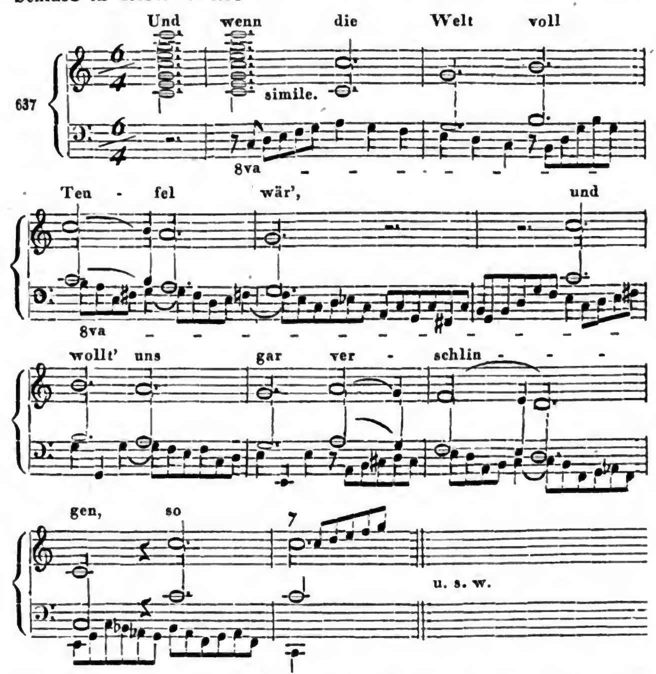
Wollen wir die Schreibart des doppelten Kontrapunkts auf den Choral anwenden, so bieten sich folgende Formen zunächst dar. Es kann

1. der Cantus firmus mit einer kontrapunktischen Gegenstimme

zusammengestellt werden, wie wir bereits an einem leichten Beispiel in No. 631 gesehn haben.

So wenig man sich darauf einlassen möchte, alle Stimmungen und Gestalten, die dem Komponisten kommen können, vorauszusehen, so scheint es doch, als wenn diese Form nur selten künstlerische Veranlassung haben dürfte. Denn in ihr drängt sich, da der Cantus firmus gegeben ist, die ganze schöpferische Kraft in die einzige Gegenstimme, und diese wird sich um so bewegter und energischer entwickeln, je mehr die andre Stimme in der gleichmüthigen, wenig rhythmischen Choralweise verharren muss. Man könnte hiernach auf die Vorstellungen eines kühn opponirenden Basses, einer leicht oder schmeichelnd umgewundnen Oberstimme geleitet werden. Aber nun ist noch die Umkehrung zu erwarten, und es fragt sich, ob der vielleicht glücklich erfundne Bass eben so karakteristisch als Oberstimme, oder diese als Bass dienen kann. Und selbst dann fragt es sich, ob die Erfindung so viel Bedeutung hat, für zwei Darstellungen desselben Chorals zu genügen, nämlich für die erste und für die Umkehrung.

Hier bieten sich uns denn solche Melodien als die vortheilhaftesten dar, die selbst Wiederholungen des ersten Theils oder einzelner Strophen enthalten; es liegt nahe, eine dazu geeignete Figuration bei der Wiederholung umzukehren. So könnte z. B. der Luther'sche Choral „Ein' feste Burg" etwa in einer Kantate zum Schluss in dieser Weise



einsetzen, erst der Cantus firmus in den Ober-, dann in den Unterstimmen; die folgenden Strophen würden vielleicht frei figurirt und die letzte wieder mit Umkehrung wiederholt werden.

Es könnten ferner
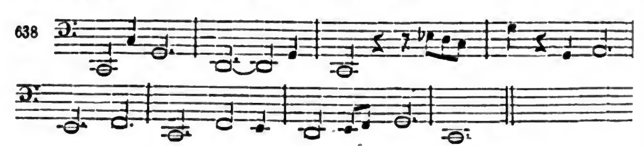
2. zwei kontrapunktische Stimmen gegen den Cantus firmus

gesetzt werden: diese Stimmen müssten unter einander umkehrbar sein, brauchten es aber nicht gegen den Cantus firmus, der vielmehr stets Ober- oder Unter- oder Mittelstimme bliebe. Wer sich nach den Lehren des zweiten Buchs im dreistimmigen Satz und dann in freier Figuration geübt hat, wird sehr bald dahin kommen,

die Rücksichten des doppelten Kontrapunkts nebenbei im Auge zu behalten und zu einem Cantus firmus zwei umkehrungsfähige Stimmen zu setzen.

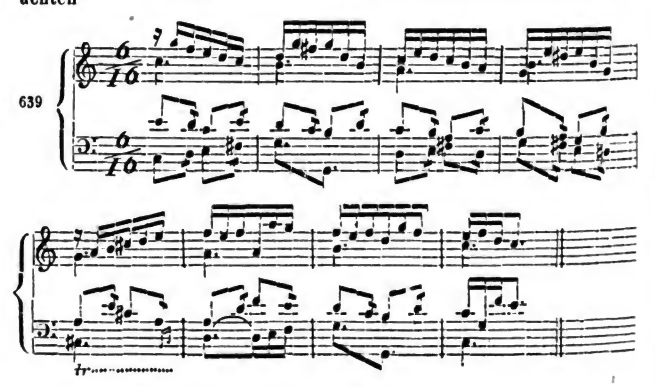
Bei dieser oder der vorhergehenden Art kontrapunktischer Figuration können nun noch

3. begleitende Stimmen zu den kontrapunktischen zugefügt werden. Dies ist schon in No. 637 stillschweigend geschehen. Der Cantus firmus als die eine Stimme des Hauptsatzes tritt mit vollen Akkorden auf und hätte sich in reicher Harmonie entfalten lassen; der Kontrapunkt selbst wird durch Oktaven unterstüzt; bei der Umkehrung, die Takt 9 beginnt, hätte sich von diesem Takt ab vielleicht noch eine Bassstimme unter den Cantus firmus gestellt, — etwa in dieser Weise, —
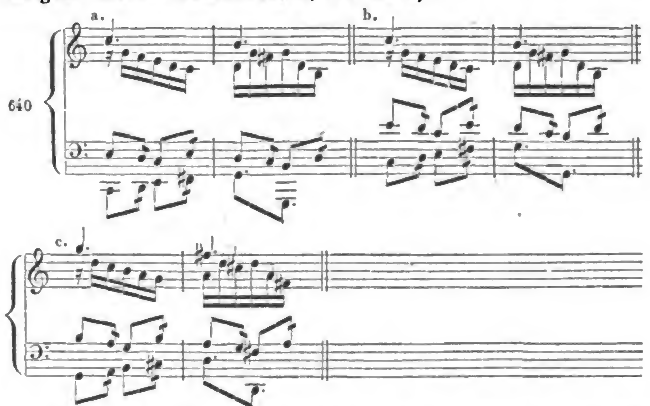


Eine solche Begleitung kann sich auch zu freier Figuration erheben. Aber dann gilt von ihr das schon zuvor Angemerkte; die kontrapunktischen Stimmen sollen Hauptsache sein, werden aber durch die gleich lebendigen freien Figuralstimmen beeinträchtigt, und kollidiren bei der Umkehrung mit ihnen, wofern man nicht Aenderungen treffen, oder die freien Stimmen ebenfalls umkehrungsfähig machen, das heisst zu mehrfachem Kontrapunkt übergehn will.

Es lässt sich dies an dem nachfolgenden Kontrapunkt mit freien Nebenstimmen zu der schon in No. 631 gebrauchten Melodie beobachten
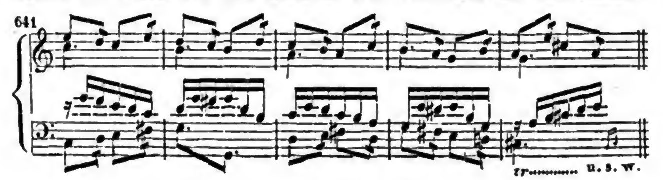


Hier steht der Cantus firmus im Alt, die dagegen erfundne Stimme, der Kontrapunkt, im Diskant; Tenor und Bass, so einfach oder so bunt, bewegt und beseelt sie auch geworden sein mögen, gelten nur als Begleitungsstimmen, da sie nicht zur Umkehrung bestimmt sind, auch während derselben — sollten sie sich da unpassend zeigen, ganz oder theilweis abgeändert werden. Wollte man bei der Umkehrung den Cantus firmus in den Diskant und den Kontrapunkt in den Alt legen: so müssten entweder die übrigen Stimmen hinunterrücken, wie bei a, —



aber dann liegen die Unterstimmen zu tief und zu weit von den obern. Oder man müsste sich, wie bei b, gefallen lassen, dass der Kontrapunkt und die obere Begleitungsstimme (Alt und Tenor) sich kreuzten; oder man müsste, wie bei c, in eine andre Tonart rücken, oder endlich die Begleitung ändern.

Besteht man aber nicht darauf, Cantus firmus und Kontrapunkt in denselben Stimmen zu lassen, setzt man z. B. letztern in den Tenor: so entgeht man all' diesen Umständen; man hat dann nur eine Oberstimme und einen Bass nach den Gesetzen freier Figurirung zuzufügen, — wofern nicht die alten Begleitungsstimmen dazu taugen. Dies ist mit den obigen so ziemlich der Fall; wir behalten den Bass bei und nehmen den Tenorsatz als Oberstimme.



Hier hat der Alt den Cantus firmus behalten; aber der Kontrapunkt, der zuvor über ihm im Diskant lag, steht nun unter ihm im Tenor. Dies ist für uns jetzt das Wesentliche. Dass nebenbei die ehemalige Tenorstimme in den Diskant getreten, also ebenfalls gegen Kontrapunkt und Cantus firmus umgekehrt worden ist, wollen wir einstweilen als einen Zufall ansehen, denn wir wissen noch nicht drei unter einander umkehrungsfähige Stimmen zu erfinden. —

In allem Bisherigen hat sich der Kontrapunkt nur hülfreich zur einheitvollern Ausführung schon bekannter Formen erwiesen. Wir begleiten ihn nun dahin, wo er eigne Kunstformen hervorruft, oder schon bekannte wesentlich umwandelt.

Zweite Abtheilung.

Der Kanon.

Betrachten wir irgend einen unsrer kontrapunktischen Sätze, z. B. den No. 605 oder den mit der Choralmelodie No. 631 gebildeten: so sehen wir, dass ein solcher Satz schon für sich allein bestehen kann, ja dass er (wie schon bemerkt) ein zwiefacher ist, jenachdem wir bald die eine, bald die andre Stimme zur Oberstimme machen. Jeder derselben, z. B. der letztere Satz, könnte daher gleich zu einem grössern erweitert werden, indem mit dem letzten Viertel des zweiten Taktes die zweite Stimme den Cantus firmus, die erste aber den zuvor von der zweiten vorgetragnen Kontrapunkt in der höhern Oktave übernähme.
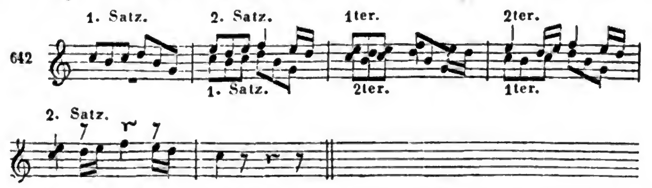
Bezeichnen wir den Cantus firmus mit *A*, und den Kontrapunkt mit *B*, so haben wir im obigen Satze jede dieser Melodien als Ober- und als Unterstimme —

A, *B*,
B, *A*; —

gehört. Wir könnten auch eine Stimme allein mit *A* anfangen lassen; indem diese auf *B* überginge, träte die zweite mit *A* ein, es erfolgten Umkehrungen, endlich schlösse die erste, nach ihr zuletzt die zweite Stimme mit *B*; — in dieser Weise

A. B. A. B.
A. B. A. B.

Hier hat jede Stimme beide Sätze zweimal vorgetragen, wir haben jeden Satz allein und beide in ursprünglicher Stellung und in Umkehrung gehört. Da das obige Tonstück zuviel Raum nimmt, so zeigen wir diese Form an einem winzigen Notenbeispiele.



Nur hierin unterscheidet sich dieses arme Notenstückchen von dem vorigen Beispiele aus No. 605, dass die beiden Sätze nicht

durch Umkehrung in höhern oder tiefern Oktaven wiederholt werden, sondern stets auf derselben Stelle bleiben; daher enthalten die drei Mitteltakte stets dasselbe ohne Abwechslung. So gering indess auch dieser erste Versuch ausgefallen sein mag, so genügt er doch wenigstens dazu, uns die Aussicht auf eine neue Formenreihe zu öffnen, und das Wesen derselben einstweilen anschaulich zu machen.

Es besteht darin, dass eine Stimme einen Satz vorträgt, eine zweite ihn Schritt für Schritt nachsingt, während die erste einen Gegensatz dazu übernimmt, dann beide Umkehrungen ihrer Sätze unternehmen, und so lange fortfahren, bis erst die erste, dann auch die andre Stimme beide Sätze ganz zu Ende gesungen haben.

Ein solches Tonstück heisst Kanon. Im Kanon herrscht, wie man sieht, eine noch grössere Einheit und Einmüthigkeit, wie in der Fuge, denn in ihm wird nicht blos ein Thema, sondern der ganze Inhalt der ersten Stimme von der zweiten nachgesungen. Aber eben desswegen waltet mindere Freiheit im Kanon, als in der Fuge; denn jeden Ton, der der ersten Stimme gegeben wird, muss die zweite nachsingen. Die Kraft und der Reiz des Kanons besteht darin, dass man zwei lebendige Stimmen vor sich hat, die zwar einmüthig dasselbe aussprechen, aber in verschiednen Momenten und Verhältnissen. Die zweite Stimme wiederholt, was die erste vorgesungen hat; aber während dem trägt die erste schon einen zweiten, neuen Satz vor, und der erste Satz steht nicht mehr allein, sondern ist (wenn, wie zuvor in No. 642 die Oberstimme angefangen hat) Oberstimme geworden. Dann kommt die Umkehrung; wir hören zwar dieselben Sätze, aber den untern als obern; endlich hören wir auch den zweiten allein. So haben wir stets das Bekannte vor uns, aber stets (mit Ausnahme des vierten Moments im obigen Schema) in neuer Weise.

Wir haben uns zweistimmiger Sätze als Beispiele für die Erläuterung des Begriffs vom Kanon bedient. Allein man wird gleich gewahr, dass in derselben Weise auch drei-, vier- und mehrstimmig muss geschrieben werden können. Nur sind wir hierzu noch nicht ausgerüstet, so lange wir nicht mehr als zwei umkehrungsfähige Stimmen setzen können. Wir beschränken uns also zunächst auf den zweistimmigen Kanon, obwohl Vieles, was von ihm zu sagen ist, auch auf die mehrstimmigen Sätze Anwendung findet.

Erster Abschnitt.

Der zweistimmige Kanon.

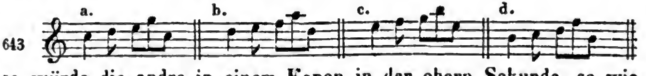
A. *Seine Arten.*

Im Kanon — das haben wir oben erkannt — soll eine Stimme Schritt für Schritt nachsingen) was die andre vorsingt. Dies kann (wie in No. 642) auf denselben Tonstufen, oder in der Oktave, es kann auch auf jedem andern Intervall der Tonleiter geschehen. Es giebt daher soviel Arten des Kanons, als es Intervalle in der Tonleiter giebt:

Kanons im Einklange,
,, in der obern Sekunde, oder untern Septime,
,, ,, ,, ,, Terz, ,, ,, Sexte,
,, ,, ,, ,, Quarte, ,, ,, Quinte,
,, ,, ,, ,, Quinte, ,, ,, Quarte,
,, ,, ,, ,, Sexte, ,, ,, Terz,
,, ,, ,, ,, Septime, ,, ,, Sekunde,
,, ,, ,, ,, Oktave.

Bei den Kanons im Einklang und der Oktave ist die Nachahmung der ersten Stimme die genaueste; nicht blos dieselben Stufen, auch die Grösse der Stufen wird beibehalten, eine grosse Terz z. B. mit keiner andern, als wieder einer grossen Terz beantwortet.

Bei den übrigen Arten des Kanons ist dies nicht wohl möglich, denn sonst würde jede der beiden Stimmen in einem andern Tone stehen. Es werden daher nur die Stufen beibehalten, z. B. ein Terzschritt mit einem Terzschritte nachgeahmt, dies aber, wie es die Tonart ergiebt. Finge z. B. die erste Stimme eines Kanons so, wie hier bei a an,



so würde die andre in einem Kanon in der obern Sekunde so wie bei b, in einem Kanon in der obern Terz so wie bei c, nachfolgen; bei b und c würde die grosse Terz mit einer kleinen, bei c überdem die grosse Sekunde mit einer kleinen beantwortet. Im Kanon in der obern Septime oder untern Sekunde, wie oben bei d, würde ausser diesen Veränderungen auch statt der grossen Quinte die kleine genommen werden.

Alle diese Arten des Kanons kommen darin überein, dass der Satz der Oberstimme zur Unterstimme und der der Unterstimme zur Oberstimme werden, dass beide Stimmen gegen einander umgekehrt werden sollen. Sie müssen daher nach den Gesetzen des

doppelten Kontrapunkts der Oktave abgefasst werden. Nur bei dem Kanon im Einklang ist dies nicht nöthig. Denn seine Stimmen wiederholen, wie wir aus No. 642 haben wahrnehmen können, ihren Inhalt auf denselben Stufen; was also in der einen Stimme Obersatz war, wird es auch in der andern bleiben.
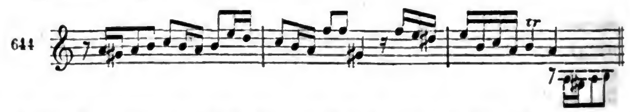
B. *Abfassung desselben.*

Hiernach bedarf nun die Abfassung zweistimmiger Kanons aller obigen Arten keiner neuen Regel, sondern nur der Einweisung in das dazu zweckmässige Verfahren. Es ist ein zweifaches möglich.

Erste Methode.

Entweder erfindet man einen ganzen Satz für sich allein (oder nimmt ihn aus einem fremden Tonstück auf, wie wir in No. 639 die eine Melodie aus dem Choral), der geeignet ist, einstimmig zu befriedigen. Dieser Satz wird darauf Ton für Ton in die zweite Stimme gesetzt, auf diejenigen Stufen, auf welchen die kanonische Nachahmung geschehen soll. Hier —

644
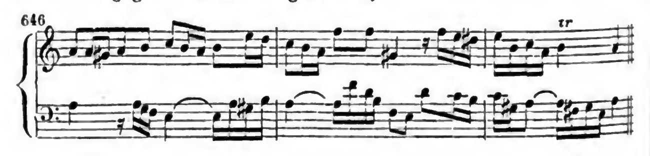


haben wir einen solchen Satz entworfen und in der tiefern Oktave (es soll also ein Kanon in der Oktave werden) der zweiten Stimme übergeben. — Nun kommt es noch darauf an, die erste Stimme fortzusetzen, also ihr einen Gegensatz zu geben, und zwar einen umkehrungsfähigen. Dieser könnte so heissen.

645



Hiermit ist die Komposition vollendet. Es werden nun beide Stimmen gegen einander umgekehrt *) —

646
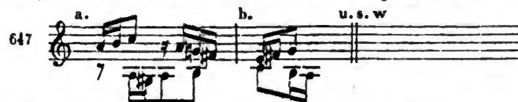


*) Man sieht, dass die Umkehrung hier um zwei Oktaven geschehen ist; eigentlich müsste die Oberstimme eine Oktave tiefer stehen.

und zu Ende geführt, wie das Schema (S. 445) zeigt; — wenigstens wissen wir bis jetzt keine bessere Art zu schliessen.

Diese Methode hat den Nachtheil, dass der Hauptsatz einseitig erfunden wird und man Gefahr läuft, wenn nachher der zweite oder Gegensatz dazu gesetzt werden soll, sich da und dort unfrei, durch den feststehenden Hauptsatz gehemmt und gezwungen zu finden, kurz einen weniger glücklichen Gegensatz zu erhalten; auch der obige ist nichts weniger als befriedigend. Indess muss man auch dieser Arbeitsweise mächtig sein, weil es oft darauf ankommt, eine gegebene Melodie kanonisch zu behandeln; auch sind die Schwierigkeiten bei Aufmerksamkeit und Uebung leicht zu überwinden, die eingeschlichnen Mängel zu beseitigen.

Ein zweiter in der Sache selbst liegender Uebelstand sind die Absätze, die sich nach jedem Satzschluss erneuern. Man kann sie bemänteln, — wir hätten z. B. oben den Gegensatz so



einleiten können (was denn freilich ganz andre Wendungen nach sich gezogen hätte, z. B. bei b die Wiederholung des neuen Motivs a), aber zum Grunde liegt immer eine Reihe getrennter Sätze. Dies führt uns auf die
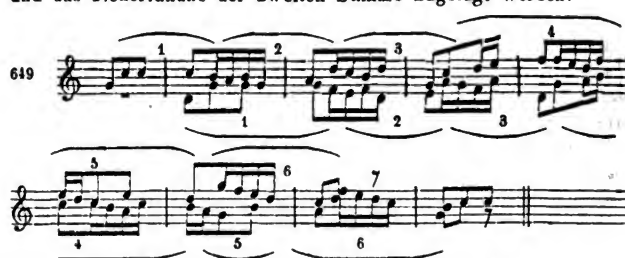
zweite Methode.

Sie geht darauf aus, beide kanonische Stimmen gleichzeitig zu erfinden, wie wir schon S. 198 für polyphone Sätze im Allgemeinen gerathen hatten. Man setzt hier in einer Stimme ein oder ein Paar Motive, oder auch eine grössere Melodie fest, ohne sie jedoch zu einem Schlusse zu bringen, überträgt das Festgesetzte in die andre Stimme und führt dagegen die erste weiter fort, — stets mit Berücksichtigung der oben ertheilten kontrapunktischen Regeln. Was man nun der ersten Stimme zugefügt hat, wird wieder in die zweite übertragen und die erste zum zweitenmal fortgesetzt. So treiben beide Stimmen einander fort, bis die erste und nach ihr die zweite schliesst, oder auch bis die erste (und nach ihr die zweite) auf ihren Anfang zurückkommt, und endlich an einem schicklichen Ort aufgehört wird.

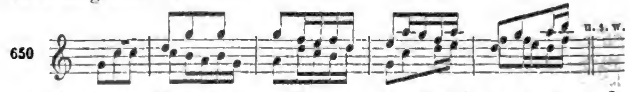
Hier ein leichtes und unbedeutendes Beispiel. Die erste Stimme hat mit den fünf ersten Noten angefangen. Diese werden der andern vier Stufen tiefer übertragen; — es wird also ein **Kanon in der Unterquarte.**



Der letzte Schritt wird nach dem S. 447 Bemerkten nicht genau beantwortet; aus dem Halbtone macht die zweite Stimme einen Ganzton. Jetzt muss die erste Stimme umkehrungsfähig fortgesetzt und das Neuerfundne der zweiten Stimme zugefügt werden.
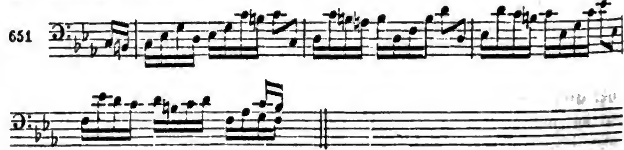


Die Ziffern deuten an, wie Satz für Satz vorgeschritten worden ist; im letzten Takte wird von der zweiten Stimme geschlossen oder von der ersten von Neuem angefangen. Der ganze Kanon kann umgekehrt werden:
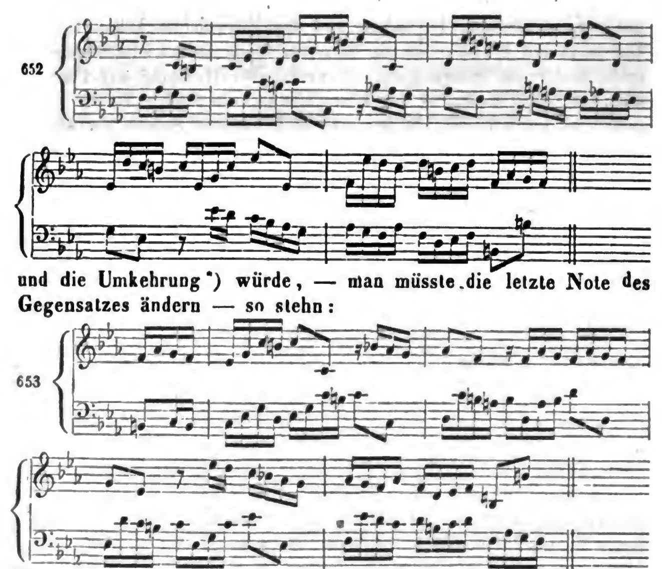


und erscheint dann als ein Kanon in der Oberquinte. Im fünften Takte werden sich die Stimmen kreuzen, aber zu vorübergehend, als dass eine Verwirrung entstehen könnte.

Wie nun hier mit winzigem Motiv in der leichtesten Weise gearbeitet worden ist, so geschieht es mit bedeutungvollern und längern Tonsätzen. Nur darin liegt der Unterschied, dass ein längerer Anfangssatz innerlich reicher sein muss, um uns eben längere Zeit ohne Unterstützung einer zweiten Stimme genugsam zu beschäftigen, dass aber dann auch ein gleich langer und bedeutungvoller Gegensatz erfoderlich ist, wie wir schon bei einer andern Gelegenheit (S. 214) gewahr worden sind. Begönne ein Kanon mit diesem Ansatze,



so würde freilich damit ein höherer Standpunkt, eine stärkere Führung des Ganzen — auch eine grössere Ausdehnung bedingt; es würde uns nicht so leicht wie zuvor werden, einen angemessnen Gegensatz zu finden. Derselbe könnte etwa so heissen —



und die Umkehrung *) würde, — man müsste die letzte Note des Gegensatzes ändern — so stehn:

gleich umständlich würde die Bildung des dritten Satzes gegen den zweiten, und so die ganze Arbeit werden, — und dabei wäre zu besorgen, dass endlich doch der zweistimmige Satz durch Länge ermüdend, oder durch das Streben dagegen gespannt und gezwungen würde. Allein neuer Anleitung und besondrer Kunst bedarf, wie man sieht, auch die weiteste Arbeit der Art nicht. Seb. Bach**) hat solche Kanons von mehrern Seiten Länge geschrieben; er hat damit zeigen wollen, wie weit sich ein solcher Satz forttreiben lässt, und ist dabei an keiner Stelle eben ermattet. Aber einen tiefern Kunstgehalt haben auch seine Arbeiten dieser Art bei grosser Ausdehnung uns nicht erschliessen wollen.

Gleichwohl ist es rathsam, sich auch in ihnen zu versuchen, um auch in dieser Form seine Kontrapunktik zu üben. Geräth man bei diesen Uebungen auf eine Stelle, die dem Gegensatze widrige Verhältnisse bietet, so muss dieselbe natürlich auch in der ersten Stimme berichtigt werden.
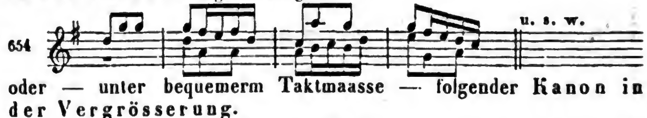
Auch auf den Kanon hat man die Formen der Verkehrung, Vergrösserung und Verkleinerung angewendet. Was dar-

*) Sie ist in der Doppeloktave geschehn, weil die Stimmen um mehr als eine Oktave auseinander gehn.

**) Unter den Neuern auch Clementi in seinem *Gradus ad Parnassum*.

unter zu verstehen, ist schon aus der Fugenlehre bekannt. Ein Kanon in der Verkehrung entsteht, wenn die zweite Stimme die erste Schritt für Schritt, aber in verkehrter Richtung der Tonfolge nachahmt; ein Kanon in der Vergrösserung oder Verkleinerung ist ein solcher, in dem die nachahmende Stimme in doppelt grossen, oder halb so grossen Noten antwortet.

Aus dem Motiv von No 648 würde z. B. folgender Kanon in der Verkehrung hervorgehn:



oder — unter bequemerm Taktmaasse — folgender Kanon in der Vergrösserung.

655 u. s. w.

Man erräth schon aus dem ersten Blick auf die Anlage, wie dergleichen Arbeiten verfertigt werden, und dass sie wohl allenfalls mehr Geduld, nicht aber mehr oder höhere Kunst erfodern. Ein künstlerischer Werth muss diesen Formen hier (vergl. S. 203) abgesprochen werden, und wir können sie daher auch nicht in den Kreis unsrer Uebungen aufnehmen. Die Formen der Vergrösserung, Verkleinerung und Verkehrung haben Bedeutung und Wichtigkeit nur in der Fuge, wo ein Thema vielfach und aus verschiednen Gesichtspunkten, — in Dur und Moll, — als Ober-, Unter- und Mittelstimme, — allein oder mit diesem und jenem Gegensatze, — flüchtiger (Verkleinerung) und weilender, gewichtvoller (Vergrösserung), sogar im Gegensatz seiner Melodie (Verkehrung) aufgewiesen werden soll. Diese vielseitige Betrachtung ist eben dem Wesen der Fuge eigen, und dabei ist ihr in den Gegen- und Zwischensätzen und in ihrer Konstruktion soviel Freiheit gewährt, dass sie alle jene Formen in sich aufnehmen kann, ohne aufzuhören ein freies Kunstwerk zu sein, ein Erzeugniss des freien künstlerischen Geistes. Der Kanon hat aber nicht den Zweck, seinen Gedanken zu erörtern und aus verschiednen Gesichtspunkten zu zeigen, sondern vielmehr, ihn blos Stimme für Stimme, Satz für Satz möglichst unverändert zu wiederholen. Das Wesen des Kanons ist daher, dass alle Stimmen denselben Inhalt haben und aussprechen, nicht etwa verändern oder verstellen. Zumal im zweistimmigen Kanon würde dem Sinne der Form zuwider gehandelt, wenn die andre Stimme mit dem Inhalte der ersten so wesentliche Veränderungen vornehmen sollte. Wir dürfen uns also mit Recht auf die obigen naturgemässen Formen und Arten des Kanons beschränken*).

*) Hierzu der Anhang X.

C. *Schluss des Kanons.*

Nur müssen wir nun noch für einen angemessnern Schluss sorgen. Nur in seltenen Fällen (vergl. S. 205) kann es der Intention des Komponisten entsprechen, eine Stimme nach der andern aufhören, den Kanon gleichsam absterben oder erlöschen zu lassen*). Haben wir aber denselben gar so eingerichtet, dass das Ende wieder in den Anfang zurückführt, — z. B.

656 

so ist vollends kein Ende zu finden; und in der That heisst auch ein solcher Kanon ein unendlicher.

Es bleibt also nichts übrig, als den Kanon mitten im Laufe beider Stimmen an einem schicklichen Ort abzubrechen, oder, wenn man keine Gelegenheit dazu findet (wie im Vorstehenden), einen freien Schluss anzuhängen.

D. *Schreibart des Kanons.*

Zuletzt ist über die Schreibart des Kanons etwas zu bemerken, und wir wollen es auch von mehr als zweistimmigen Kanons gesagt haben. Da jede Stimme denselben Inhalt hat, so ist es nur nöthig, eine einzige niederzuschreiben, und dabei zu bemerken, wieviel Stimmen den Kanon vorzutragen haben, wo und auf welcher Stufe sie einsetzen. Der obige Kanon könnte daher so aufgezeichnet werden:

Zweistimmiger Kanon in der Unterquarte.

657 

Das Zeichen § deutet den Punkt an, wo die andre Stimme eintritt. Man erkennt, dass besonders bei längern und vielstimmigen Kanons diese Schreibart eine wahre Abkürzung ist. Die Komposition muss freilich, wofern man nicht grosse Sicherheit bereits erlangt und leichte Aufgaben gewählt hat, partiturmässig oder doch vollständig entworfen werden.

Auch mittels der Schreibart des Kanons haben die Alten (und Neuere zumal) vielfache Spielerei getrieben. Sie haben Kanons in einer Stimme niedergeschrieben, aber dabei nicht bemerkt, wieviel Stimmen den Kanon vortragen, wo und auf welchen Intervallen sie

---

*) Einen humoristischen Gebrauch von einem solchen Schlusse macht K. M. v. Weber in seinen Variationen über ein Zigeunerlied. Hier lässt er unter andern Bildern aus dem Zigeunerleben auch einmal Chorus singen, was denn freilich ein bischen wild durcheinander geht, und genau besehen ein Kanon in der Unterquinte ist. Haben die Weiberstimmen oben geschlossen, dann tölpeln die Männer ihren Satz auch noch allein zu Ende.

einsetzen, ob sie der ersten Stimme getreu, oder vielleicht in der Verkehrung, oder krebsgängig folgen sollten — und was dergleichen mehr. Ein so aufgeschriebner Kanon hiess **Räthselkanon** und konnte natürlich nicht eher ausgeübt werden, als bis man alle die verschwiegnen Bedingungen errathen hatte. Wir finden jedoch, dass ein Tonkünstler viel zu viel für seine Bildung und in seinem wahren Berufe zu thun hat, als dass ihm für dergleichen Spässe (und wie trockne Schulpässe!) noch Zeit bliebe. Daher kann auch hier nicht weiter von ihnen die Rede sein.
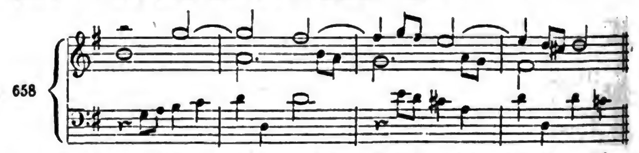
Zweiter Abschnitt.

Abgeleitete kanonische Formen.

Wir haben bereits oben gewahr werden müssen, dass der zweistimmige Kanon schon wegen seiner beschränkten Stimmzahl eine nicht reiche Kunstform ist. Dies hat darauf geführt, ihn mit freien Stimmen zu verbinden und so entsteht

1. *der begleitende Kanon.*

Auch diese Form, auf die wir schon wiederholt (S. 231 und 441) vorbereitet sind, bedarf keiner Anweisung. Man fügt den beiden kanonischen Stimmen eine freie Stimme, z. B. einen gehenden oder blos unterstützenden Bass zu, oder statt des Basses eine andre — oder auch mehrere Stimmen. Hier —



ist der Anfang einer solchen Arbeit, nämlich der reizenden 18ten Variation aus Seb. **Bach's** Ariette mit Veränderungen. Man sieht, dass der Kanon in den beiden Oberstimmen enthalten und ein Kanon in der obern Sexte ist. Dasselbe Werk enthält übrigens Kanons im Einklang und der Oktave, in der obern Sekunde, Quinte (und diesen in der Verkehrung), Sexte, Septime und None (Sekunde in der höhern Oktave), in der untern Terz, Quarte (diesen verkehrt), alle zweistimmig mit einem frei einhergehenden Basse.

Es ist rathsam, die begleitende Stimme sogleich mit dem Kanon selbst zu entwerfen, damit Alles in ursprünglicher Einheit in einander wirke. Wer in der Figurirung und in der Führung reiner (unbegleiteter) Kanons geübt ist, kann auch hier keine Schwierigkeit finden, die sich nicht durch Aufmerksamkeit auf alle Wege
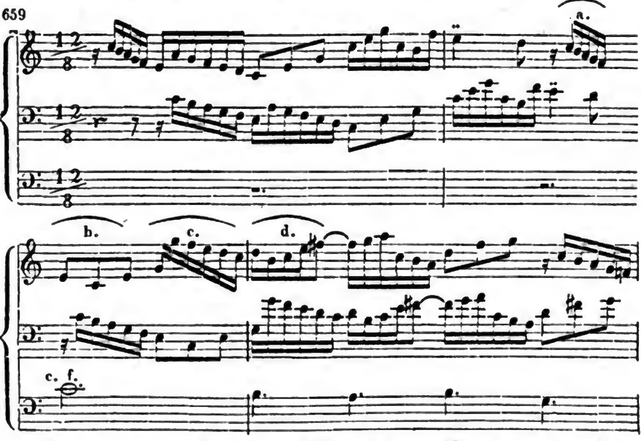
der Harmonie und Stimmführung überwinden liesse. Dass der zugesetzte Bass, oder die mehrern zugesetzten Stimmen sich nach den kanonischen Stimmen richten müssen, versteht sich von selbst, da sie nur Begleitung, der Kanon aber Hauptsache ist.

Umgekehrt stellt sich das Verhältniss bei einer andern hierher gehörigen Form; es ist

2. *der Choral mit begleitendem Kanon.*

Wie wir nämlich die Choralmelodien schon mit Figurirung und dann mit Fugenarbeit begleitet haben: so vereinigen wir sie jetzt mit einem Kanon, der zur Begleitung, zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen dient. Betrachten wir hier gleich den Anfang einer solchen Arbeit von Seb. Bach; es ist ein zweistimmiger Kanon in der Oktave zu dem Choral „Vom Himmel hoch da komm' ich her". Der Kanon ist streng durchgeführt (nur zwei Töne sind willkührlich chromatisch geändert) über den ganzen Cantus firmus.

659



Es genügt, um das ganze Wesen dieser Form anschaulich zu machen. Wir sehen hier den Kanon beginnen, gleichsam als Einleitung. An schicklicher Stelle tritt der Cantus firmus ein, und von da an (versteht sich von selbst) muss der Kanon sich nach der Modulation des Chorals richten. Das Motiv a durfte also nicht geschrieben werden, wenn es nicht **Erstens** auf den Anfangston des Chorals hinleitete, und **Zweitens** von der andern kanonischen Stimme zu der diesem Tone selber eignen Harmonie wiederholt werden konnte. Da der Anfangston verlängert ist, so hatte die Einführung des Motivs b in beiden Stimmen kein Bedenken. Das folgende Motiv c aber musste für zwei Harmonien brauchbar sein;

die erste Stimme giebt es zu der Harmonie des ersten Tones (*c—e—g*), die andre muss es zur Harmonie des zweiten Tones (*h—d—g*) wiederholen. Ginge das Letztere nicht an, passte das Motiv c nicht zu der zweiten Harmonie, so dürfte es auch nicht zu der ersten genommen werden. So muss denn auch das folgende Motiv d nicht blos zu der Harmonie von *h* (*h—d—g*), sondern auch zu der folgenden (*a—c—fis*) anwendbar sein, und so fort bis zu Ende. Die Lösung der Aufgabe beruhte also auf der Wahl solcher Motive, die zu je zwei Tönen oder Momenten des Cantus firmus passen, um zu dem ersten von der einen, zum zweiten von der andern Stimme angewendet werden zu können. Das Uebrige folgt aus den allgemeinen Regeln über den Kanon.
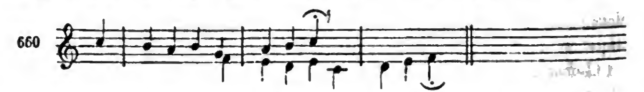
Hier haben wir nun einen Cantus firmus mit einem Kanon begleitet. Das Umgekehrte ist, was wir als letzte Form in diesem Abschnitte zu betrachten haben:

3. *der kanonische Cantus firmus.*

Die Choralmelodie selber wird Strophe für Strophe von einer zweiten Stimme kanonisch nachgesungen und dieser Kanon mit einer oder mehrern Stimmen in freier Figurirung begleitet. Hier ist also nicht die Verfertigung des Kanons, sondern nur die Auffindung der Möglichkeit, eine Choralmelodie kanonisch nachzuahmen, Aufgabe des Tonsetzers.

Wollte man nun eine bestimmte Art kanonischer Nachahmung, z. B. den Kanon in der Oberquarte, und zugleich einen bestimmten Eintrittspunkt, z. B. jedesmal auf der dritten Note, den ganzen Choral hindurch festhalten: so würden sich nur sehr wenige Choräle zu einer solchen Lösung geeignet zeigen. Man gestattet sich daher meist, jede einzelne Strophe des Chorals als einen Kanon für sich zu behandeln, und in der folgenden Strophe nöthigenfalls eine andre Art des Kanons oder einen andern Eintritt zu wählen. So erscheint denn der Cantus firmus als eine Reihe von Kanons, die durch die begleitenden Stimmen zu einem Ganzen verbunden werden.

Versuchen wir an dem zuletzt betrachteten Choral, ob und wie er sich kanonisch behandeln lässt. — Die erste Strophe

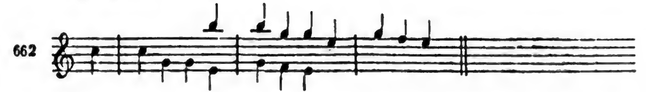


lässt zweierlei kanonische Eintritte auf dem fünften Tone zu, in der Unterquinte (Oberquarte) und Untersekunde oder Unternone, oder — was dasselbe in der Umkehrung ist — in der Oberseptime;

661 

Die letztere Nachahmung haben wir nur der Raumersparniss wegen so unchoralmässig hoch getrieben. Andre kanonische Nachahmungen würden auf dem siebenten Tone haben eintreten können; ein so später Eintritt aber, der die kanonischen Stimmen kaum zu einander kommen lässt, darf nicht in der ersten Strophe und nur im Nothfall in spätern statt finden.
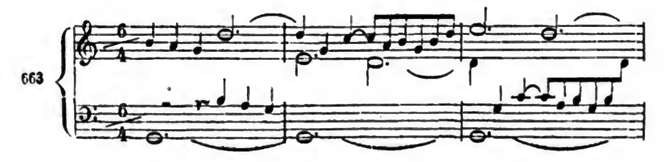
Die zweite Strophe
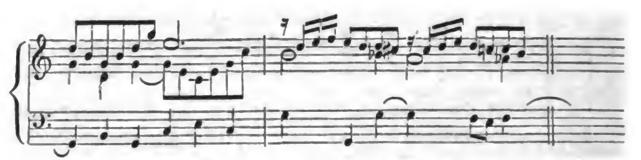
662 

ist mannigfaltigen kanonischen Eintritten günstiger als die erste, nur dem in der Unterquinte auf dem fünften Tone nicht. Wir müssen daher entweder den Kanon der obern Septime auf diesem Ton, oder den Kanon der Unterquinte auf einem andern Ton, oder eine andre Art des Kanons nach Willkühr einführen.
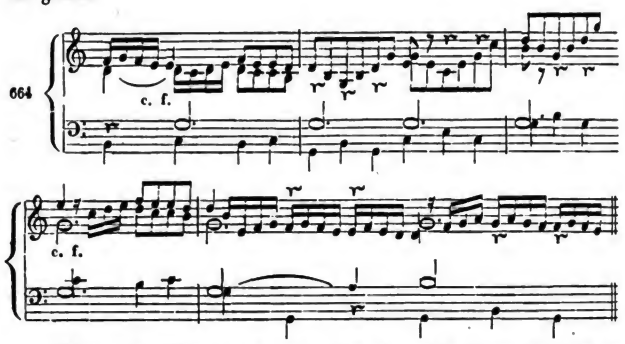
In gleicher Weise richten wir uns den ganzen Cantus firmus ein, und dies ist die Anlage zu unserm Werke. Nunmehr haben wir zu überlegen, welchen Weg unsre Modulation zu nehmen hat, um überall dem bald einfach, bald in zwei Stimmen auftretenden Cantus firmus zu genügen. Allerdings wird die Harmoniewahl, da wir auf zwei unabänderliche Stimmen Rücksicht zu nehmen haben, schwieriger sein, als zu einer einfachen Melodie, zumal wenn man zu Gunsten der kanonischen Arbeit die Töne der kanonischen Stimmen bisweilen nicht in der bequemsten Weise zusammenführen muss. Allein, wer sich in den Wendungen der Modulation einheimisch gemacht hat, dem wird es auch nicht so bald an Auswegen fehlen.

Die Ausführung solcher Anlage kann nun eine zwiefache sein. Entweder begleitet man den aufgefundnen Kanon mit freier Figurirung; dies wollen wir an dem Anfang eines Bach'schen Orgelstückes beobachten zu dem Choral: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot". Drei Stimmen beginnen in freier Figurirung:

663 



Im siebenten Takt ist das Vorspiel zum Eintritt des Cantus firmus reif geworden, der vom Tenor intonirt wird; zwei Takte später folgt der Alt, der die Melodie in der höhern Oktave nachsingt, während die drei figurirenden Stimmen ihren Weg für sich fortgehen.
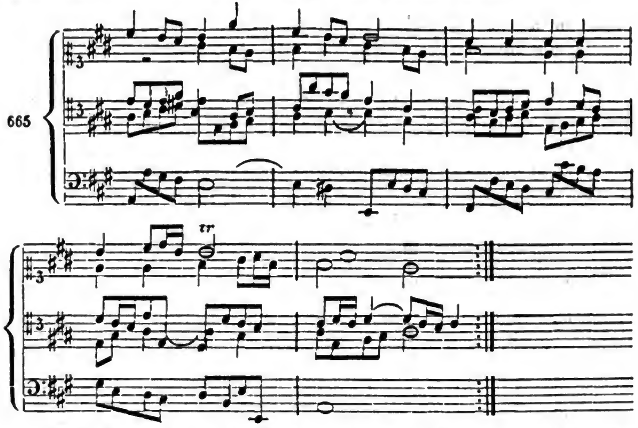


Wenn der Tenor und nach ihm der Alt ihren kanonischen Gesang geschlossen haben, setzt sich die Figurirung fort bis zum Eintritte der dritten Strophe, die ebenfalls als Kanon in der Oktave behandelt, aber vom Alt begonnen wird. So wird die Arbeit den ganzen Choral hindurch fortgeführt; bei der dritten und vierten Strophe tritt die zweite kanonische Stimme erst auf dem vorletzten, bei der fünften erst auf dem letzten Ton der vorangehenden Stimme ein. Die letzte Strophe wird von beiden Stimmen in doppelt langen Noten vorgetragen. Da Bach in voller Stimmpracht schliessen will, so führt er den Alt, der hier den Kanon angefangen hat, willkührlich fort bis zum vollstimmigen Ende.

Dies ist die eine Art der Ausführung. Sie führt uns wieder in das weite Gebiet der Figurirungen zurück; wir betreten es aber mit einer neuen Kraft. Denn neben dem reichen Spiel der Figurationen lassen wir nun auch den Cantus firmus von zwei Stimmen bekennen; sein Gesang zieht hier und da, in Ober- und Unterstimmen, oder in einander unterstützenden Mittelstimmen einmüthig und doch mehrstimmig durch das Gewebe der frei bewegten Stimmen hindurch. Es ist also unleugbar in dieser allerdings be-

dingten und nicht unbeschwerten Form ein künstlerischer Gedanke wirksam, der uns schon die Beschwerlichkeit der ersten Bekanntschaft vergüten kann. Die kontrapunktischen Gebilde sind süsse Kerne in harten Schalen. Man muss sich zu ihnen durchbrechen, aber man hat auch etwas Nachhaltiges an ihnen.

Die andre Form ist im Grund eine Verschwendung kanonischer Kunst. Wir finden sie unter andern in Bach's Orgelstücken. Hier wird die Melodie eines Chorals, z. B. „Liebster Jesu, wir sind hier", kanonisch nachgeahmt und mit einfachen (unfigurirten) Stimmen begleitet. Hier der Anfang einer solchen Arbeit.



Der Kanon ist in den beiden obersten Stimmen enthalten, ein Kanon in der Unterquarte, die drei tiefern Stimmen sind frei begleitende. Man kann eine solche Arbeit wohl eine scharfsinnige Kombination nennen, und sich gelegentlich daran versuchen. Indess ist eine tiefere Wirkung nicht füglich zu erwarten, weil die Choralmelodie mit ihrer Nahahmung sich zu wenig aus den begleitenden Stimmen herausstellt und das Ganze zu schnell vorüberzieht.

Dritte Abtheilung.

Die Doppelfuge.

Wichtiger als alle bisherigen aus dem doppelten Kontrapunkt hervorgegangnen Formen, und eine der reichsten Kunstformen überhaupt ist die Doppelfuge.

Wir haben schon früher anerkennen müssen, dass nächst dem Thema der Gegensatz der bedeutendste Bestandtheil der Fuge ist, besonders wenn wir ihn während der ersten Durchführung und vielleicht noch ferner festhalten. Er ist dann (S. 423) gleichsam ein zweites Thema der Fuge, oder ein zum Thema selbst Gehöriges. Diese Vorstellung führt uns darauf, eine Fuge mit einem Doppelthema, mit einem zweistimmigen Thema, — eine Doppelfuge zu bilden.

Eine Doppelfuge ist daher eine solche Fuge, welche ein Doppelthema, ein zweistimmiges, aber in jeder Stimme selbständiges Thema hat.

Das Thema einer Doppelfuge muss also nicht blos den überhaupt an ein Fugenthema zu machenden Ansprüche genügen, es muss auch dabei zweistimmig und nach den Grundsätzen des doppelten Kontrapunktes in der Oktave entworfen sein. Schon das Thema enthält daher zwei verschiedne einander entgegentretende, von einander unterschiedne und doch wieder einander unterstützende Sätze, also zwei verschiedne und doch zusammengehörige Themate.

Hieraus kann man sich den reichen Inhalt einer Doppelfuge vorstellen. Schon die einfache Fuge erschien uns überraschend reich, je tiefer wir in ihr Innres hineinblickten; und sie hatte nur ein einfaches Thema. Die Doppelfuge besitzt in ihrem Doppelthema

erstens — einen Satz, der schon durch die blosse Umkehrung zu einem zweiten wird und durch die Vertheilung bald an diese, bald an jene zwei Stimmen noch wechselreicher erscheint,

zweitens — in demselben zwei einzelne Themate, deren jedes, selbständig gebildet, für sich bestehen kann, —

also wenigstens den dreifachen Reichthum der einfachen Fuge. Wir müssen noch hinzusetzen, dass alle Kräfte der letztern auch der erstern zu Gebote stehen, Engführung, Verkehrung, Vergrösserung, — alle Formen der einfachen Fuge sind auch der Doppelfuge eigen.

Und somit ist schon von selbst klar, dass die Doppelfuge auch nach denselben Gesetzen konstruirt, — angelegt und ausgeführt wird, wie die einfache Fuge. Also die Anlage und Ausführung des Ganzen, die Abfassung der Gefährten (für die sich in den folgenden Sätzen No. 666 bis 676 genügende Beispiele finden, die auf das bei der einfachen Fuge Bemerkte verweisen), die Einrichtung der Durchführungen, Zwischensätze u. s. w., Alles dies folgt den schon bekannten Gesetzen und bedarf hier keiner nochmaligen Erörterung. Denn wenn sich später finden sollte, dass bei einem Doppelthema der Eintritt desselben in neuen Stimmen, die Engführung und ähnliche besondre Gestalten sich nicht immer so leicht machen, wie bei einem einfachen Thema: so wird man entweder in den schon bekannten Kenntnissen doch noch Auskunft finden, oder man wird sich der wirklich unausführbaren Gestalten enthalten müssen. Es kann also nur über die durch das Doppelthema veranlassten Verhältnisse noch zu reden sein.

Das Doppelthema besteht, wie wir schon gesagt, aus

zwei Thematen,

die nach den Grundsätzen der Polyphonie zwar wesentlich verschieden, aber doch wieder als ein zweistimmiger Satz vereint, ein zusammengehöriges Ganze und nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunktes umkehrbar sein müssen. Die Themate der Doppelfuge werden

Subjekte,

also erstes und zweites Subjekt genannt.

In der einfachen Fuge war eine Durchführung nur dann vollständig, wenn jede Stimme das eine Thema der Fuge gehabt hatte. In der Doppelfuge gehört zur Vollständigkeit der Durchführung,

dass jede Stimme beide Subjekte vorgetragen habe,

gleichviel einstweilen, in welcher Ordnung dies geschehe. Betrachten wir z. B. diese Durchführung:

Diskant.	S. 1.	—	—	—	S. 2.	—	
Alt.	S. 2.	—	—	—	S. 1.	—	
Tenor.	0.	S. 2.	—	—	—	S. 1.	
Bass.	0.	S. 1.	—	—	—	S. 2.	

so würde vor dem doppelten Gedankenstrich *) jede der vier Stimmen mit einem Thema aufgetreten sein; Diskant und Bass mit dem ersten, Alt und Tenor mit dem zweiten. Aber bis dahin wäre weder das erste noch das zweite Subjekt in allen Stimmen gewe-

*) Vergl. die Anm. S. 387. Hier sollen S. 1 und S. 2 erstes und zweites Subjekt bedeuten.

sen; die Durchführung muss also weiter gehen, bis jede Stimme auch das andre Subjekt gehabt hat.

In der einfachen Fuge haben wir das Thema bisweilen unvollständig) nur theilweis aufgeführt. Dies geschieht auch in der Doppelfuge, hier aber in einer ihr eigenthümlichen Weise. Jedes Subjekt kann nämlich als ein Theil des Doppelthemas angesehen, folglich kann auch in der Doppelfuge jedes der beiden Subjekte bisweilen einzeln, ohne das andre, durchgeführt werden. Hierdurch werden manche Gestalten ausführbar, die es ohnedem nicht wären; oft ist z. B. eins der Subjekte zur Engführung geeignet, die Vereinigung beider aber, das Doppelthema, nicht.
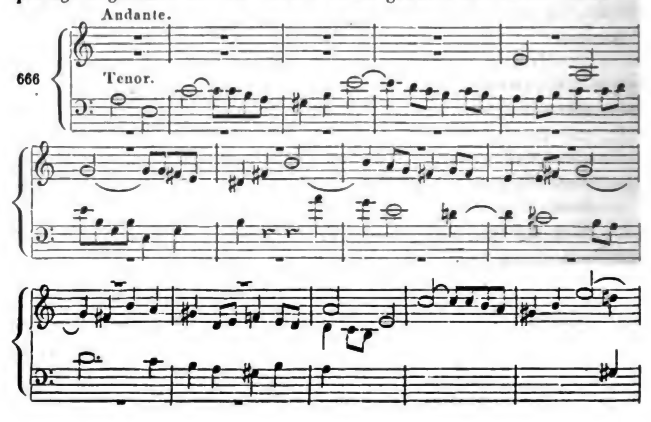
Hierauf gründen sich nun die verschiednen Grundformen der Doppelfuge, die wir einzeln, und zwar sogleich wieder praktisch, durchzugehen haben. Es sind ihrer drei.
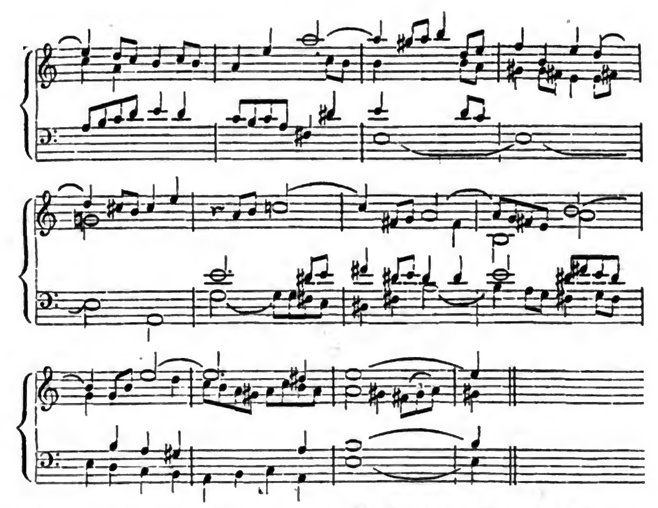
Erster Abschnitt.

Erste Form der Doppelfuge.

Die ganze Form der Doppelfuge ist offenbar nichts, als eine Folge der einfachen Fuge; wir nehmen statt eines einfachen Themas ein Doppelthema oder zwei Subjekte, und zwar, um ein Reicheres, Höheres durch den doppelten Einsatz zu gewinnen. Hätten wir dies nicht beabsichtigt, hätte uns das eine Thema der einfachen Fuge genügt, so wären wir bei dieser geblieben.

Aus diesem Gesichtspunkte wird uns die erste Form der Doppelfuge begreiflich und der Eintritt in die ganze Form leicht. Hier —





sehn wir den Entwurf des ersten Theils einer einfachen Fuge mit einem Halbschluss endend, nachdem zuvor in die Tonart der Dominante modulirt worden war. Das Einzige, was hier neu zu bemerken wäre (ein Nachtrag zu S. 310, der zu unwichtig erschien, dort förmlich mit aufgestellt zu werden), ist die
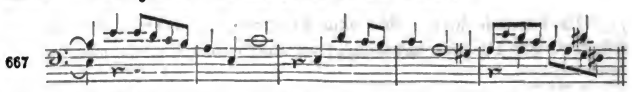
Verlängerung des Anfangstones

im Eintritte des Basses, der hier der Harmonie Fülle und der Stimme grössres Gewicht ertheilt.

Dieser Fugensatz eignet sich wegen seiner langsamen und schweren Bewegung nicht wohl zu einer weiten Ausführung; auch ist in Modulation und Stimmführung genug geschehen, um ihn in aller Gewichtigkeit, deren er etwa fähig, durchzuführen. Wir müssten also schliessen, oder in einem sehr weit geführten Zwischensatz erst wieder Frische zu einer abermaligen Durchführung gewinnen. Ein andres Auskunftsmittel hätten wir früher nicht gehabt.
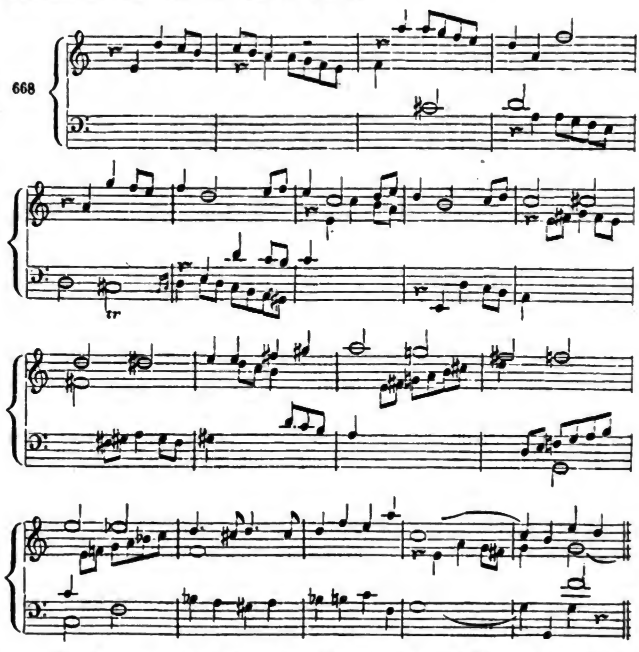
Jetzt bietet uns die Form der Doppelfuge ein bessres.

Wir verlassen das erste Thema und führen ein ganz neues durch. Nach jenem Schluss setze dieses Thema —



ein, das auf dem ersten Ton des letzten Taktes schliesst, wo denn der Bass mit dem Gefährten folgt.

Eine kleine Bedenklichkeit liegt (S. 373) darin, dass diese neue Durchführung abermals mit dem Tenor anhebt, wie die erste. Allein erstens ist das Thema (S. 304) geeigneter für diese Stimme, als für den Diskant; zweitens ist es ein neues Subjekt, das wir einführen, so dass schon dadurch die Einförmigkeit gemindert wird; drittens bleiben uns ja noch andre Mittel, derselben abzuhelfen *). Wir werden aus diesem Grund und um der bessern Stimmlage willen nach dem Bass unmittelbar noch einmal den Gefährten bringen, und zwar im Alt, der aber — da wir uns schon in der Tonart der Dominante befinden — ohne Weiteres mit *h—h*, *a*, *g*, *fis* u. s. w. eintreten darf. Ihm folge dann der Diskant. Von seinem dritten Takt an fahren wir so fort.
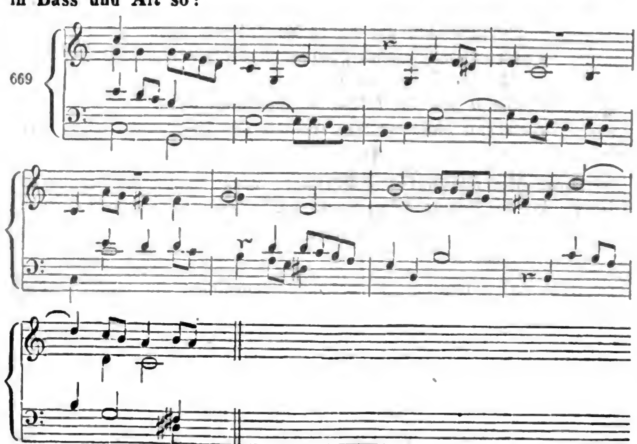


Es ist, wie man sieht, eine übervollständige Durchführung geworden; der Diskant hat einmal — und gleich darauf, blos augen-

*) Wollten wir demungeachtet nicht mit dem Tenor einsetzen; so hätte der Schluss der ersten Durchführung auf der Tonika geschehn und der Alt oder Bass mit dem neuen Thema eingeführt werden müssen.

blicklich durch den Anfang des Themas im Alt abgelöst, nochmals das Thema gehabt, das letzte Mal in der Unterdominante. Ein grössrer Zwischensatz führt zu einem vollen Schluss in der Parallele.

Betrachten wir den ganzen in No. 666 bis 668 enthaltnen Satz im Zusammenhange, so enthält er zwei Durchführungen verschiedner Fugenthemate, die nur durch die Modulation zu einem Ganzen verbunden sind. Wir werden dabei an die Form des fugirten Chorals (S. 341) erinnert; nur, dass unsre Themate keine Choralstrophen sind.

Nun aber haben wir unser zweites Thema so entworfen, dass es mit dem ersten zusammentreten und gegen dasselbe umgekehrt werden kann; — letzteres übrigens nur bei einer Versetzung um zwei Oktaven. Folglich können wir nun beide Themate gegen einander durchführen. Gleich auf dem obigen Schlusse treten sie — in Bass und Alt so:



mit einander auf; der fünfte Takt erleichtert durch einen in die Dominante (*G*dur) führenden Zwischensatz den Eintritt beider Gefährten in Diskant und Tenor; die Durchführung vollständig zu machen, würden nun noch Bass und Diskant das zweite, Alt und Tenor das erste Subjekt erhalten müssen. Wahrscheinlich wird sich die ganze Durchführung so:

Diskant.	0.	S. 1.	—	—	S. 2.
Alt.	S. 2.	—	—	S. 1.	—
Tenor.	0.	S. 2.	—	—	S. 1.
Bass.	S. 1.	—	—	S. 2.	—

stellen, dass keine Stimme zwei Subjekte nach einander bringt und jedes Stimmpaar die Subjekte gegen einander umkehrt; diese Durchführung erscheint wenigstens als die klarste und gleichmässigste; wiewohl auch andre zulässig sind und unter Umständen den Vorzug verdienen können.

Es ist klar, dass die Doppelfuge erst in dieser dritten Durchführung (No. 669) eintritt; und das ist eben das Karakteristische dieser Form. Der Gewinn ist hierbei der, dass man erst jedes einzelne der beiden Subjekte nach aller Bequemlichkeit behandeln und wirken lassen kann, ehe man zu der zusammengesetztern Form der eigentlichen Doppelfuge kommt, und dass man dann in dieser eine ganz neue Kraft findet. — Für den Anfänger in der Fugenkunst hat diese Form noch den Vortheil, dass sie ihm nochmalige Uebung in der einfachen Fugendurchführung gestattet. Daher rathen wir, bei Tonsätzen dieser Form

zuerst die Durchführung des ersten Subjekts ganz unbekümmert um das andre zu entwerfen,

sodann auf einem besondern Blättchen das zweite Subjekt im doppelten Kontrapunkt gegen das erste zu erfinden und im Entwurfe durchzuführen,

endlich ohne weitern Aufhalt den Fugenentwurf zu vollenden.

Diese Methode hat den Vortheil, dass man unbefangner und frischer in die Arbeit kommt und nach dem kleinen Aufhalt, den die Erfindung des zweiten Subjekts fodert, um so erregter und kräftiger fortschreitet.

Der weitre Entwurf bedarf nach dem über die einfache Fuge Gesagten keiner fernern Anweisung. Es hängt vom Komponisten ab, wieviel Durchführungen er noch bringen, ob er von nun an stets beide Subjekte gleichzeitig aufstellen, oder wieder auf die einfache Durchführung eines einzigen zurückgehen will.
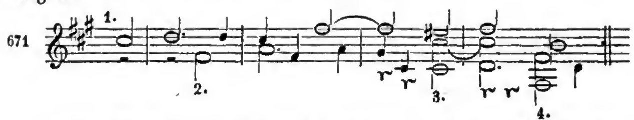
Sollte der obige Entwurf zu Ende geführt werden, so würden wir nach der dritten Durchführung (No. 669) entweder einen längern Zwischensatz oder eine nochmalige Behandlung des zweiten, lebhaftern Subjekts wählen, hiermit in den Hauptton zurückgehen und in diesem mit einer nochmaligen Durchführung beider Subjekte gegen einander schliessen, so dass im fernern Verlaufe der Hauptton mit seinen Dominanten entschieden vorherrschte. Hierdurch würden wir das Befremdliche überwinden, das darin liegen kann, dass die Doppelfuge im Grund in einem fremden Tongeschlecht, in *C*dur, einsetzt. — Hätten wir dies vermeiden wollen, so musste die erste Durchführung auf der Tonika (von *A*moll), die zweite auf der Dominante schliessen und die dritte wieder auf der Tonika

(auf *A*) einsetzen. Dann hätte es sich wohl geziemt, nach so langem Verweilen im Hauptton mehrere Durchführungen in Parallele und Unterdominante, oder statt deren einen, wo nicht mehr breite Zwischensätze in diesen Tönen folgen zu lassen.
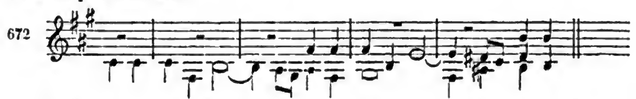
Diese erste Form der Doppelfuge ist überaus reich in dem Confiteor der hohen Messe von Seb. Bach *) ausgeführt. Zuerst tritt da das erste Subjekt



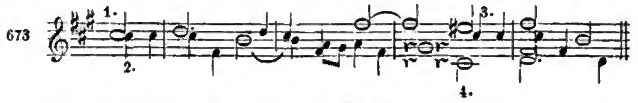
und zwar über einem gehenden Basse, sogleich in der Engführung auf.



Nachdem es durch alle fünf Stimmen vollständig durchgeführt und (im sechszehnten Takt) auf der Dominante geschlossen worden ist: setzt, wieder für sich allein, das zweite Subjekt, — *in remissionem peccatorum*, —



im Tenor ein, und wird durch ihn, den Alt, beide Soprane und den Bass wieder für sich allein vollständig durchgeführt, bis dann (im einunddreissigsten Takt) über einem Schlussfalle der untern Stimmen nach der Unterdominante beide Soprane mit beiden Subjekten gegen einander treten, Alt und Tenor die Umkehrung geben,



und von da die Doppelfuge in aller Pracht und Fülle sich entfaltet.
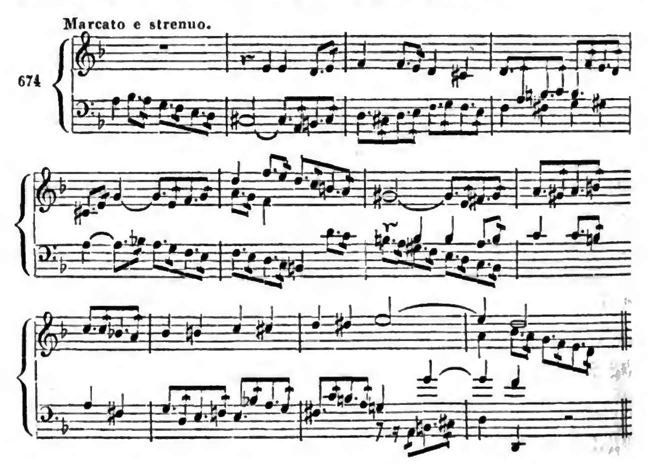
*) Im Klavierauszug vom Verf. bei Simrock in Bonn herausgegeben.

Zweiter Abschnitt.

Zweite Form der Doppelfuge.

Die vorhergehende Form bestand aus zwei einfachen Fugensätzen, deren Subjekte dann zu einer Doppelfuge zusammentraten; mit diesem Zusammentreten begann die eigentliche Doppelfuge.

Jetzt wollen wir sogleich mit beiden Subjekten, also mit der eigentlichen Doppelfuge, beginnen. Wir erfinden hier nach der für den doppelten Kontrapunkt gegebnen Regel (S. 436) beide Subjekte gleichzeitig und führen sie sogleich gegen einander durch. Hier —
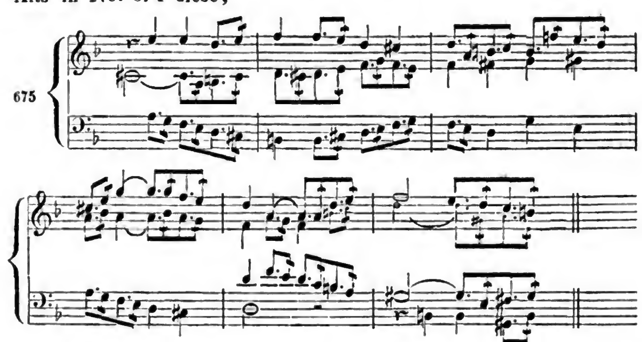


sehn wir den Anfang einer solchen Fuge vor uns. Bass und Alt treten mit erstem und zweitem Subjekt gegen einander; beide Subjekte schliessen auf den ersten Noten des fünften Taktes, dessen weiterer Inhalt Zwischensatz ist. Mit dem folgenden und nächstfolgenden Takte nehmen Diskant und Tenor die beiden Subjekte in der Umkehrung, worauf nach einem abermaligen kleinen Zwischensatz im letzten der obigen Takte der Alt (der zuvor das zweite Subjekt hatte) mit dem ersten Subjekt eintritt. Ihm würde, wenn wir weiter schrieben, im nächsten Takte der Bass mit dem zweiten Subjekt entgegnen, dann der Tenor mit dem ersten und der Diskant mit dem zweiten Subjekte folgen.

Hiermit wäre die erste Durchführung vollendet. Der weitre Verfolg der Fuge würde sich nach bekannten Grundsätzen machen
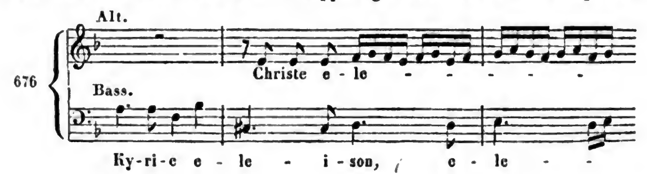
und es würde uns, wie in der vorigen Form, freistehn, bisweilen auch eins der Subjekte allein durchzuführen.
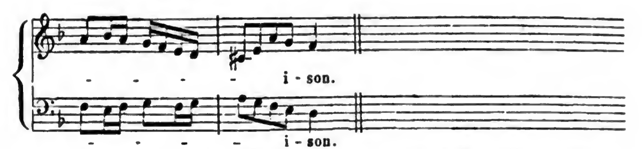
Uebrigens ist die zuvor erwählte Stimmordnung die bequemste, da tiefe und hohe Stimmpaare in regelmässigem Wechsel bleiben. Doch wären auch andre Ordnungen, z. B. nach dem Eintritte des Alts in No. 674 diese, —



nicht eben unzulässig; wiewohl der Abweichung von der natürlichen Ordnung gewöhnlich irgend ein, wenn auch nur kleiner Uebelstand sich anhängt. Hier z. B. liegt anfangs der Diskant zu weit vom Alt ab und zuletzt bildet sich eine weite Lücke zwischen Tenor und Diskant, die von dem einen Alt nicht bequem auszufüllen wäre. Man würde hier am besten thun, den Alt möglichst eng an den Diskant zu schliessen (die kleinen Noten deuten es an), während zu Anfang der Gang und Inhalt der beiden getrennten Stimmen die Lücke weniger empfindbar macht.

Uebrigens haben die gleich gegen einander erfundnen Subjekte (S. 436) den Vortheil, sich fester und inniger zu durchdringen und zu unterstützen. Aber dies hat auch oft die Folge, dass die einzelnen Subjekte (oder eins derselben) für sich nicht so vollkommen den Ansprüchen, die wir an ein Fugenthema machen dürfen, genügen. Dies ist bei den obigen Subjekten der Fall und man wird es sogar bei Meisterwerken oft genug bemerken können. Selbst das nachstehende Thema der Doppelfuge aus **Mozart's** Requiem,





ist hiervon nicht ganz freizusprechen. Eben aus diesem Grunde — wie um des bessern Anschlusses an die einfache Fuge willen — haben wir die erste Form dieser in sich festern vorangehen lassen.

Uebrigens hat Mozart in dieser Fuge neben den zahlreichen Durchführungen des Doppelthemas auch das zweite Subjekt allein arbeiten lassen; er hat es zu dem Ende chromatisch verändert und zu Engführungen



benutzt. Dies mag in der Partitur nachgesehen werden, da wir hier schon gleiche Gestaltungen kennen.

Dritter Abschnitt.

Dritte Form der Doppelfuge.

Diese letzte Grundform lässt die Doppelfuge gleichsam zufällig aus der einfachen Fuge entstehen. Eben darum bringen wir sie zuletzt, nachdem wir die Doppelfuge schon in deutlichern Gestalten kennen gelernt haben. Denn in der That unterscheidet sich die letzte Form der Doppelfuge von der einfachen, aus der sie unmittelbar hervorgeht, öfters weniger bestimmt und schnell, und es können sogar bisweilen Zweifel entstehen, ob ein gegebnes Tonstück der einen oder der andern Form angehört.

Wir haben nämlich (S. 292) bei der einfachen Fuge in der Regel angemessen gefunden, den Gegensatz wenigstens die erste Durchführung hindurch beizubehalten. Ist nun ein Gegensatz so bedeutungsvoll, uns so werth, dass wir ihn nicht blos während der ersten Durchführung, sondern auch weiterhin die ganze Fuge, oder den grössten Theil der Fuge hindurch beibehalten: se erheben wir ihn damit zu einem zweiten Thema und die einfache Fuge zu einer Doppelfuge. Wir haben also dann eine Doppelfuge vor uns, die mit einem einzigen Thema anhebt; sobald dasselbe von der zweiten Stimme beantwortet wird, giebt die erste dazu den als zweites

Thema festzuhaltenden Gegensatz; die dritte Stimme übernimmt das erste Thema, und die zweite gegenüber die Beantwortung des zweiten Themas, so dass sich eine vollständige Durchführung so —

Diskant.	1 Subj.	2 S.	—	—	1.
Alt.	0.	1 S.	2 S.	—	—
Tenor.	0.	0	1.	2 S.	—
Bass.	0.	0	0.	1 S.	2.

oder auf ähnliche leicht aufzufindende Weise gestalten könnte.

Da hier eine Stimme nach der andern auftritt, so können Doppelfugen in dieser Form von drei Stimmen,

Diskant.	1 Subj.	2.	—	1.
Alt.	0.	1.	2.	—
Bass.	0.	0.	1.	2.

ja von zwei Stimmen gebildet werden.

Eine zweistimmige Doppelfuge ist die Bach'sche, deren Thema wir in No. 364 betrachtet haben. Die erste Stimme trägt es allein vor, und während die zweite (anderthalb Oktaven tiefer) antwortet, ergreift die erste den Gegensatz:
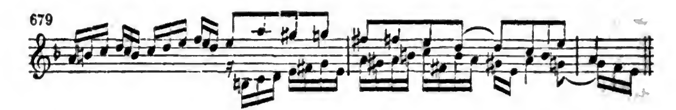


der aber sogleich als zweites Thema angesehn und als solches von der zweiten Stimme (in der Oktave) beantwortet wird. Nach einem Zwischensatz ergreift wieder die erste Stimme das erste Subjekt, die zweite antwortet und die erste stellt das zweite Subjekt gegenüber. Die folgenden zwei Durchführungen haben umgekehrte Stimmordnung, aber stets tritt der Antwort auf das erste Subjekt die vorangegangne Stimme mit dem zweiten entgegen.

So geistvoll nun auch dieses Werk und manches ähnliche zu nennen ist, so wird man doch wohl thun (besonders zu Anfange des Studiums) einer Doppelfuge wenigstens drei Stimmen zu geben, damit, wenn zwei Stimmen mit den Thematen beschäftigt sind, doch noch eine zu freiem Gegensatz übrig sei und die beiden Themate nicht fortwährend unter denselben Stimmen hin und her gehn, sondern auch in einer neuen Stimme erscheinen können.
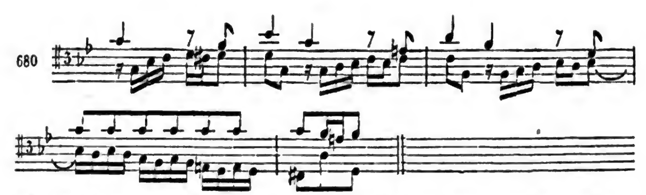
Dies wäre, was über die dritte Form zu bemerken ist. Im Uebrigen kommt sie mit der zweiten überein und folgt, wie diese, den allgemeinen Fugengesetzen. Hiermit ist freilich auch ausgesprochen, dass das zweite Subjekt eben sowohl wie das erste allen Ansprüchen, die an ein Fugenthema zu machen sind, vollkommen genügen müsse. Da aber dieses zweite Thema zuvörderst als Gegensatz gebildet und dann erst als wirkliches Thema festgehalten

wird, so geschieht es leicht selbst Meistern, dass dasselbe nicht so fest und befriedigend abschliesst, oder auch nachher nicht so getreu festgehalten werden mag, als im Allgemeinen von einem Fugenthema gefodert werden kann, dass vielmehr das erste Thema den Vorrang behauptet. In solchen Fällen entsteht dann auch wohl der Zweifel, ob wir eine einfache oder Doppelfuge vor uns haben. So kann man wohl zweifelhaft sein, ob die Bach'sche Fuge, deren Thema in No. 363 mitgetheilt ist, eine einfache oder Doppelfuge zu nennen sei? Nachdem der Alt das erste Thema vorgetragen, setzt er dem antwortenden Diskant einen zweiten Satz entgegen,
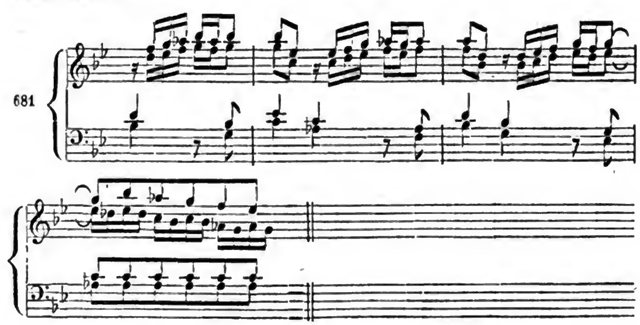


der nachher bei dem Eintritte des Basses mit dem ersten Satze vom Diskant beantwortet und dem Bass entgegengestellt wird. Auch in der zweiten Durchführung erscheint dieser zweite Satz im Basse gegenüber dem ersten im Diskant, und so noch einmal am Schlusse der Fuge in gleicher Weise. Dagegen stellen uns in der zweiten Durchführung nach dem einmaligen Erscheinen des zweiten Satzes Alt und Bass den ersten in der Engführung und Verkehrung vor, ohne dass vom zweiten weiter die Rede wäre. Und wenn man auch nach dem oben Angeführten es nicht befremdend finden kann, dass im zweiten Theile der Fuge auch ein Thema allein durchgeführt wird: so muss doch endlich zugestanden werden, dass der zweite Satz trefflich als Gegensatz gegen den ersten, aber für sich allein keineswegs fest abgeschlossen, nicht einmal von bestimmter Tonart, für sich allein den Anfoderungen an einen Fugensatz keineswegs genügend ist. — Ein Gleiches wäre von der Bach'schen Fuge zu sagen, deren Thema und Gegensatz wir in No. 451 betrachtet haben. Allein es bedarf für uns hier keiner peinlichen und kleinlichen Untersuchungen. Denn wir haben schon längst erkannt, dass im Reiche der Kunst die nahe liegenden Formen unabgränzbar in einander übergehn, und dass es uns nicht auf ängstliche Versuche, eine bestimmte Gränze zu finden (wo keine ist), ankommen kann, sondern auf die Erkenntniss und Geschicklichkeit, alle Formen, hüben und drüben jeder Gränze, zu bilden.

Und so sei nur noch ein reicheres und unzweideutig hierher gehöriges Werk von Bach als eines der Muster für diese Form bezeichnet, die *G*moll-Fuge, deren Thema in No. 365 vorgezeigt ist. Der Tenor hat das erste Subjekt vorgetragen, der Alt tritt mit der Antwort, und zugleich der Tenor



mit dem zweiten Subjekt, — dann der Diskant mit dem ersten und der Alt mit dem zweiten, endlich, nach einem Zwischensatze, der Tenor nochmals mit dem ersten und der Bass mit dem zweiten Subjekt auf. Nach einem Zwischensatz erscheinen beide Subjekte in der Tonart der Dominante, und diesem schliesst sich eine unvollständige Durchführung beider Subjekte (Diskant und Alt — Bass und Diskant) in der Parallele an. In der folgenden Durchführung (*C*moll) erscheint das erste Subjekt erst in Terzverdopplung in Tenor und Alt, dann in Sextverdopplung in Alt und Diskant, und es steht das erste Mal der Bass, das andre Mal der Tenor mit dem zweiten Subjekte gegenüber, bis dann (in der Parallele der Unterdominante) beide Subjekte in Terzverdopplung gegen einander treten.



Der weitre Verlauf dieser Komposition kommt hier nicht zur Betrachtung; nur das sei noch beiläufig als interessant erwähnt, dass Bach nach dem obigen stärksten Moment der Fuge beide Themate im zweistimmigen Satze zart und rein hinstellt, und dann erst zum Schlusse dringt.

Aus dem bisher Dargestellten muss der Reichthum der Form der Doppelfuge Jedem einleuchtend sein; und wer begriffen hat, wie sinnvoll und kunstvernünftig die Form der einfachen Fuge ist, dem kann auch der Sinn und die Vernünftigkeit der Doppelfuge nicht verborgen bleiben, in der zwei

Gedanken, die zusammengehören, bald gleichzeitig, bald nach einander eine Stimme nach der andern ergreifen und der wesentliche Inhalt der ganzen Stimmunterredung sind. Zum Schlusse können wir uns noch einmal an den Gesangfugen überzeugen, dass die Form der Doppelfuge eine ganz sinngemässe, ja oft die einzig rechte ist.

Wenn Mozart in seinem Requiem den ersten Abschnitt mit einem vollen feurig und feierlich bewegten Satze schliessen und krönen will: so steht ihm dazu der Text

Kyrie eleïson,
Christe eleïson,

zu Gebote. Beide Texttheile haben im Wesentlichen einen Inhalt, die Bitte um Erbarmen; sie unterscheiden sich aber darin, dass der erstere mehr an Gott Vater, Gott den Herrn, der andre mehr an Christus, den Gottessohn, gewendet ist. Jeder dieser Theile kann daher für sich behandelt werden, und so hat Bach in seiner hohen Messe, in seiner jungfräulich süssen *A*dur-Messe und viele Andre gethan. Mozart aber durfte es nicht, sonst hätte seinem ersten Abschnitte der vollbefriedigende Schluss gefehlt, er hätte statt dessen zwei einzelne Sätze gehabt. Eben so wenig konnte er die Verschiedenheit der beiden Texttheile aus der Acht lassen und sie in ein Fugenthema zusammenwerfen. Er musste also beide zusammengehörende und doch verschiedne Texttheile in zwei zusammengehörenden und doch verschiednen Subjekten aussprechen, — das heisst: er musste eine Doppelfuge schreiben.

Noch einleuchtender tritt die Nothwendigkeit der Doppelfuge bei dem Schlusse des ersten Theils von Graun's Tod Jesu hervor. Hier ist der Text —

Christus hat uns ein Vorbild gelassen,
Auf dass wir sollen nachfolgen, —

ebenfalls ein einziger Gedanke, aber aus zwei Sätzen bestehend, deren erster ohne den zweiten bestehen kann, aber von diesem näher bestimmt, erläutert wird; der zweite kann ohne den ersten gar nicht bestehen. Zu einem einfachen Thema ist nun der Text vor Allem zu lang, würde auch, wollte man ihn in einen Satz zusammendrücken, seine nothwendige Eintheilung verlieren. Es bleibt also nichts übrig, als, ihn zu einem Doppelthema und zur Doppelfuge zu verwenden.

Soviel, um auch von dieser Seite her die Doppelfuge einleuchtend zu machen. Das Nähere gehört in die Lehre der Vokalkomposition im dritten Theile des Werks.

Vierter Abschnitt.

Ableitungen aus der Form der Doppelfuge.
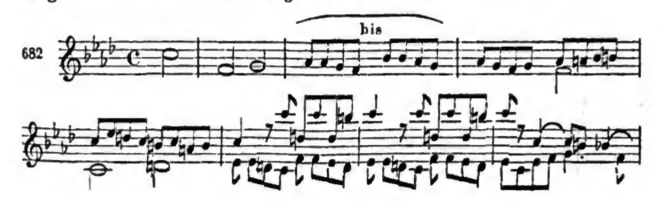
Wir haben aus der Form der einfachen Fuge mehrere Formen abgeleitet (das Fugato, die Fuge zum Choral, den fugirten Choral) und es fragt sich, ob nicht auch die Doppelfuge einige dieser beiläufigen Anwendungen gestattet? — Ohne Zweifel ist sie dazu fähig und schon in ihnen wirklich gebraucht worden. Allein es liegt in ihrer Natur, dass dies weniger geschehn und uns weniger wichtig erscheinen muss, wie weiterhin bei den einzelnen Formen angedeutet werden soll. Wenn nun bei der einfachen Fuge einige der Nebenformen, namentlich das Fugato, schon als Vorbereitungen und Vorübungen zur Hauptform noch eine vornehmliche Wichtigkeit für den Lehrzweck gewannen: so fällt dies bei der Doppelfuge auch weg; denn wir haben an der einfachen Fuge und ihren Nebenformen genugsame Vorbildung erwerben können, um gleich auf die Hauptsache und ihre entschiedenste Gestalt loszugehen.

Aus diesen Gründen werden wir die Nebenformen hier nur kurz berühren.

1. *Das Fugato mit zwei Subjekten.*

Das Fugato erschien uns bei der einfachen Fuge nur durch die leichtere, weniger ausgedehnte und strenge Ausführung von der eigentlichen Fuge unterschieden, und wir mussten wahrnehmen, dass auch dieser Unterschied nicht überall streng festgehalten werden konnte. Die Doppelfuge ist schon in ihrem ersten Keim eine ernstere, gewichtvollere Form als die einfache, da sie ein Doppelthema bringt, Satz und Gegensatz beide wichtig genug hält, durchgeführt zu werden. Daher ist es wohl selten der Fall, dass ein Fugato mit zwei Subjekten geschrieben wird.
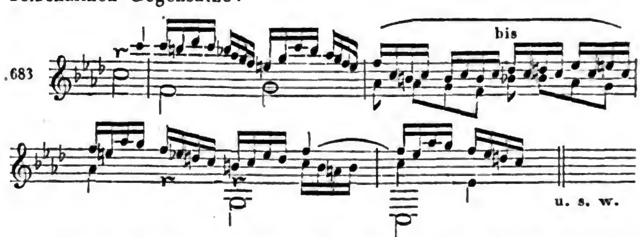
Den Ansatz dazu finden wir in einer der schönsten Klavierkompositionen Mozart's, in seiner vierhändigen *F*moll-Fantasie, im achten Hefte der Breitkopf'schen Ausgabe. Nach einer Einleitung setzt Mozart dieses Fugato ein:
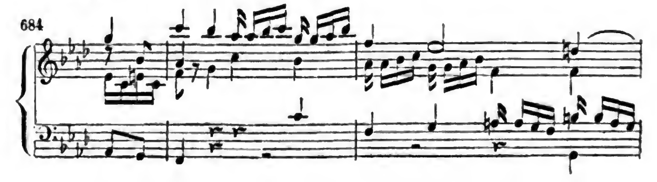




Das Thema wird hier vollständig durchgeführt, kehrt mehrmals, auch in verkehrter Durchführung, wieder, so dass man — wenn auch keine geordnete Fuge, doch ein fleissig und geistvoll durchgearbeitetes Fugato vor sich hat.
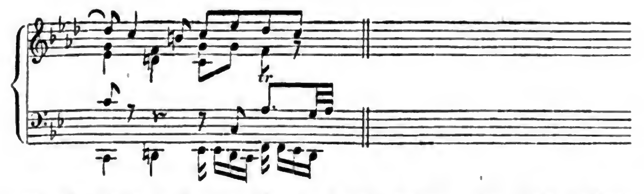
Auf der Dominante wird geschlossen und es folgt ein wunderschönes Adagio in dem Parallelton (*As*dur), das wir hier bei Seite setzen müssen. Der Schluss desselben führt auf den Hauptton und die erste Einleitung, diese auf das Fugenthema zurück. Allein es erscheint jetzt mit einem andern, in der ersten Durchführung streng beibehaltnen Gegensatze:



Zuerst nimmt, wie man sieht, der Alt das Thema und der Diskant den Gegensatz oder das zweite Subjekt, dann der Tenor das erste und der Alt das zweite Subjekt. Nun tritt der Bass mit dem ersten Subjekt auf; ihm gegenüber setzt der (am besten dazu gelegne) Diskant das zweite Subjekt ein, überlässt es aber vom zweiten Takt an dem Tenor, dem es eigentlich gebührt.

Hiermit — also unvollständig — ist die erste Durchführung geschlossen; das Feuer der Komposition, ihr ganzer Sinn gestattete keine weitere Ausdehnung, vielmehr setzt Mozart auf dem zu Ende gehenden Basse sogleich eine zweite Durchführung des ersten Subjekts allein, in der Verkleinerung und in rechter und verkehrter Bewegung ein,





und geht dann in freierer Fugato-Arbeit weiter; der freie Schluss ist dem zweiten Subjekt entnommen *).

Hier haben wir nun den Ansatz zu einer Doppelfuge, die aber nicht einmal eine einzige vollständige Durchführung hat, folglich jedenfalls Fugato genannt werden muss. Oder will man das zweite Subjekt nicht als ein solches, sondern nur als einen neuen Gegensatz zu dem alten Fugenthema gelten lassen? — In der That ist es mehr gangartig als satzartig oder periodisch gebildet, wäre für sich allein durchaus nicht geeignet, als Fugenthema zu bestehen, entspricht also dem strengen Begriff eines zweiten Fugenthemas nicht vollkommen. Aber es ist auch, wie man aus der Lehre vom Gegensatz (S. 287 u. f.) und aus dem ersten Gegensatz (No. 682) erkennt, dem Begriff eines Gegensatzes nicht vollkommen entsprechend, geht nicht aus dem Thema als eine Fortsetzung desselben hervor, sondern erweiset sich von der ersten Note bis zur letzten als ein zwar in Harmonie mit dem Thema, doch aber ganz für sich entstandner und nach eignem Gesetz sich ausbildender Satz. Wir würden also hier einen von den Fällen (S. 472) erkennen, in denen das zweite Subjekt eine zweifelhafte Gestaltung angenommen und es dadurch zweifelhaft gelassen hat, ob das Werk eine einfache oder Doppelfuge zu nennen sei.

Aber gerade hierin zeigt sich ja, was wir zuvor gesagt: dass nämlich die Form des Fugato für den reichen Inhalt einer Doppelfuge zu eng und darum ungeeignet sei. Mozart hat in diesem vortrefflichen Tonstück überall und auch in Hinsicht auf das Doppel- oder zweite Fugato mit der Sicherheit eines Meisters das Rechte getroffen. Der ungestüme erste Allegrosatz (Einleitung und erstes Fugato) hatte sich in das fromme, sehnsuchtvolle Adagio aufgelöset. Er musste wiederkehren, aber anders, bewegter, dahinstürmender und doch weniger eigensinnig; so wurde der neue Gegensatz nothwendig. Allein eben das richtig gefühlte Bedürfniss nach ihm musste fortwirken und die Beibehaltung desselben veranlassen; dadurch wurde der Gegensatz zu einem (gleichsam) eignen zweiten Subjekte. Nun wieder konnte der neue Satz, der nur ein Nach-

*) Hierzu der Anhang Y.
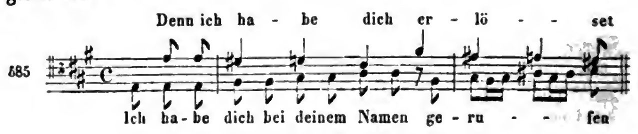
hall des ersten, kein wahrhaft neuer Seelenzustand war, nicht mehr Recht haben, als sich eben wieder festzustellen, sich in seiner neuen Weise vollkommen verständlich auszusprechen; und damit war entschieden, dass die neue oder Doppelfuge nicht vollständig, nicht weiter als geschehn durchgeführt werden dürfe. In schöner Ebenmässigkeit der drei Theile hat Mozart im ersten Allegro eine leidenschaftliche Stimmung geweckt, sie im Mittelsatze, dem Adagio, zu Andacht und Sehnsucht nach innerm Frieden erhoben. Im dritten Theil ist die Seele wieder der ungestümen Unruh, wenn auch nicht der ganzen Gereiztheit des vorigen Zustandes anheim gefallen, jener andachtvolle Friede hat nicht festgehalten werden können. Aber selbst im Schmerz und der Unruhe der alten Erregtheit, in diesem Sturme, der ohne weitere Versöhnung das Gemüth dahinnimmt, ist eine neue Kraft und Hoffnung, — des Ertragens und Ausharrens, — lebendig geworden; jene frommen Empfindungen sind dennoch nicht verloren, nicht vergebens erweckt worden, wenn sie auch nicht haben siegen können.

Es ist ein rechtes Kunstwerk; der Techniker lernt daran, es giebt dem Seelenkundigen zu denken, erhebt das mitfühlende, entzückt das künstlerisch ahnende Gemüth.
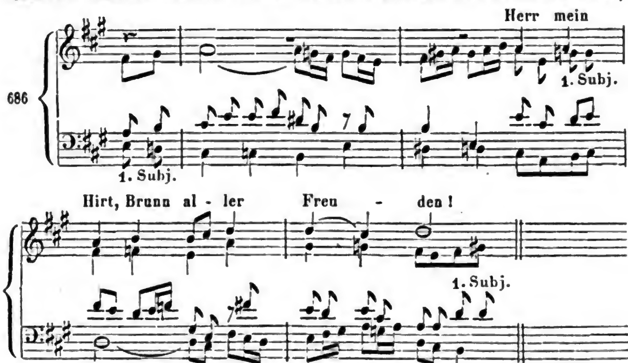
2. *Der Choral mit Doppelfuge.*

Wie wir den Choral mit der einfachen Fuge begleitet haben, so kann es auch mit der Doppelfuge geschehn. Es ist dabei kein weitrer Unterschied, als überhaupt zwischen der einfachen und Doppelfuge, dass nämlich in letzterer zwei Subjekte bald einzeln bald vereinigt durchgeführt werden. Wo sich beide Subjekte mit dem Cantus firmus nicht verträglich zeigen, wird nur eines genommen und die Durchführung beider vereinten Subjekte für die Zwischensätze zwischen einer und der andern Strophe des Chorals aufbewahrt. Ueberhaupt muss man sich in dieser schon verwickeltern Form mancherlei Abweichungen von der Grundgestalt der Fuge gestatten, wie wir bereits bei dem Verein der einfachen Fuge mit dem Choral gewahr worden sind.
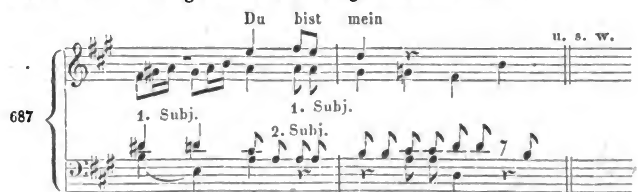
In Seb. Bach's machtvoller Motette: „Fürchte dich nicht!“ sehen wir diese Form vierstimmig (die Motette ist achtstimmig) angewendet. Tenor und Bass treten mit beiden Subjekten zugleich auf:



ihnen folgt der Alt mit dem einen Subjekt (ich habe dich erlöset) und mit demselben der Bass. Auf dem Schlusse des Subjekts in letzterer Stimme intonirt der vorbehaltne Diskant den Cantus firmus,



und zugleich erscheint nochmals der Alt mit demselben Subjekte. Auf dem Schlusse der Choralstrophe ergreift der Tenor noch einmal dasselbe Subjekt, und wieder tritt es allein mit freiem Gegensatz auf, so dass das andre Subjekt (ich habe dich bei deinem Namen gerufen) aufgegeben und die Fuge eine einfache scheint. Erst mit der zweiten (allerdings sehr kurzen und darum freien Spielraum gewährenden) Strophe treten beide Subjekte wieder zusammen und gegen den Choral selbst auf. Dies geschieht, nachdem der Tenor sein in No. 686 begonnenes Thema geschlossen hat, so:



Hier haben, wie man sieht, Alt und Tenor das erste und zweite Subjekt; nachher treten Tenor und Bass, dann Bass und Tenor, dann Tenor und Alt mit ihnen auf, stets gleichzeitig, die letzten Male in der Umkehrung, das zweite Subjekt über dem ersten, wie Anfangs, in No. 686. — Eine nähere Beleuchtung scheint überflüssig, da dergleichen Arbeiten sich jedesmal nach den besondern Umständen, nach dem Cantus firmus und der für ihn nöthigen Modulation, nach der Beschaffenheit der Subjekte und ihrer Vereinbarkeit mit den verschiednen Choralstrophen richten müssen.

Auch diese Form ist seltner anwendbar oder künstlerisch nothwendig. Der stärkste Gegensatz, den es geben kann, bleibt der zwischen Fuge und Choral, um so stärker, je einfacher und klarer er heraustritt. Dass die Fuge dem Choral gegenüber eine Doppelfuge sei, ändert das Wesen dieses Gegensatzes nicht und steigert es nicht einmal, verdunkelt es vielmehr, indem wir neben den beiden Hauptpartien und ihrem Gegensatze noch einen untergeordneten Gegensatz, den der beiden Subjekte, zu fassen haben.

Und so scheint es auch im Wesen der Sache zu liegen, dass

3. *der durchfugirte Choral.*

niemals oder selten die Form der Doppelfuge annimmt. Denn bei ihm kommt es darauf an, eine Choralstrophe nach der andern in die Fugenform eintreten und durch sie zur höchsten polyphonen Herrschaft gelangen zu sehn; ein neben den Strophenthematen erscheinendes zweites Subjekt würde diese Herrschaft beeinträchtigen, ohne wesentlichen Gewinn zu bringen, da man nicht wagen könnte, die verschiednen Choralstrophen so weitläufig durchzuführen, als die Doppelfuge erfodert.
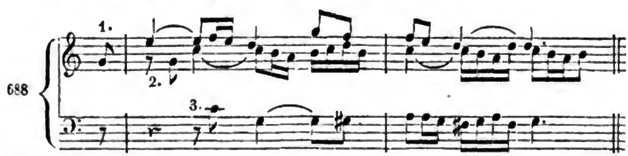
Vierte Abtheilung.

Der dreifache, vierfache, mehrfache Kontrapunkt.
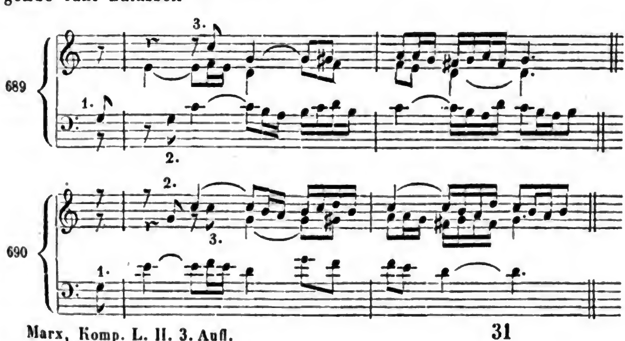
Ein doppelter Kontrapunkt enthält zwei gegen einander umkehrbare Stimmen. Man erräth schon, oder erinnert sich von S. 426, dass ein dreifacher drei, ein vierfacher vier gegen einander umkehrbare Stimmen enthält, ein fünffacher fünf u. s. w.
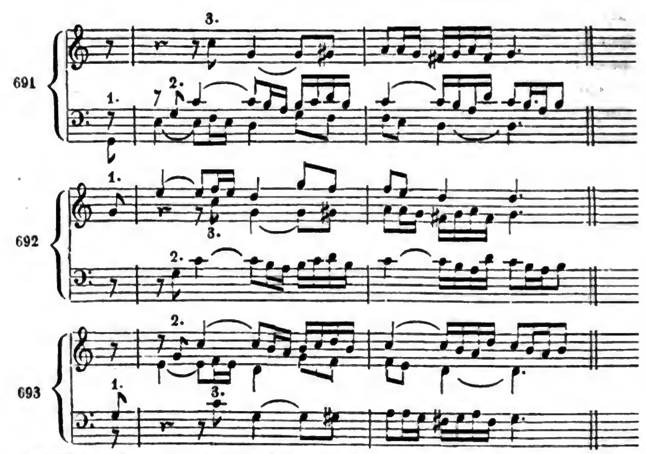
Der doppelte Kontrapunkt gab uns schon zwei Kombinationen für jeden Satz, indem wir erst die eine, dann die andre Stimme desselben zur Oberstimme machen konnten, und so in einem Satze gewissermaassen zwei besassen. Nach bekannten Progressionsgesetzen wird also (wie wir bereits S. 303 gesehn) ein nach dem dreifachen Kontrapunkte verfasster Satz s e c h s Kombinationen seiner Stimmen zulassen.

Nehmen wir folgendes dreistimmige Sätzchen, —



so würde dasselbe ausser dieser Stellung seiner Stimmen noch folgende fünf zulassen —





abgesehen davon, dass jede der drei Stimmen auch einzeln, dass ferner die erste mit der zweiten oder mit der dritten, oder die zweite mit der dritten allein, auftreten könnte.

Ein vierfacher Kontrapunkt wird folglich vier und zwanzig, ein fünffacher gar hundert und zwanzig verschiedne Kombinationen — oder dreiundzwanzig und hundert neunzehn Umkehrungen zulassen; man kann dieselben nach obigem Schema leicht ausfindig machen. Der in No. 639 mitgetheilte Satz hat sich unabsichtlich so gestaltet, dass die vier Stimmen nach dem vierfachen Kontrapunkt, also drei und zwanzig Mal umgekehrt werden könnten. Nur würden an mehrern Orten Kreuzungen der Stimmen eintreten, wenn man nicht die Stimmen da um zwei Oktaven versetzte.

Allerdings wird selten oder nie ein dreifacher oder gar vier- und mehrfacher Kontrapunkt mit allen Umkehrungen in einem Tonstücke zur Anwendung kommen; selbst ein viel gehaltvollerer Satz, als der in No. 688 als Beispiel hingegebne würde nicht eine sechsmalige Durchführung werth sein. Allein es ist einleuchtend (S. 425), wie wichtig uns ein Satz auch nur durch drei oder vier abweichende Darstellungen werden kann, und wie erspriesslich es ist, aller Stimmen so ganz mächtig zu sein, und alle Kombinationen derselben so sicher zu überschauen, dass man über das Beste und jedes Mal Anwendbarste sicher gebieten kann. Auch haben wir in allen bisherigen Formen gesehn, dass ein Satz, etwa der Hauptgedanke eines grössern Ganzen, nicht gerade ununterbrochen, aber nach Zwischensätzen mehrmals wiederholt wird. Wie erwünscht kann uns da oft die Möglichkeit sein, der Wiederholung durch Um-

kehrung der Stimmen stets eine neue Wendung zu geben, die Gedanken einheitvoll fest zu halten, und dabei doch neu und frisch erscheinen zu lassen!

Es ist hieraus einleuchtend, dass der drei-, vier- und mehrfache Kontrapunkt unsre Aufmerksamkeit, besondre Uebung verdient. Wir werden unsre Betrachtungen blos auf den drei- und vierfachen Kontrapunkt richten; denn nach denselben Gesetzen wird der mehrfache verfasst. Auch hier beschränken wir uns übrigens auf den Kontrapunkt der Oktave.

Erster Abschnitt.

Die Abfassung des drei- und vierfachen Kontrapunktes.

Ein drei- und vier- oder mehrfacher Kontrapunkt der Oktave soll in allen seinen Stimmen gegen einander umgekehrt werden können. Alle Stimmen müssen also nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunktes der Oktave abgefasst werden; man thut wohl, sie vorerst alle unter einem Schlüssel niederzuschreiben, um Irrthümer hinsichts der Höhe zu vermeiden. Am einheitvollsten wird der Satz gelingen, wenn alle Stimmen gleichzeitig erfunden (S. 436) und fortgeführt werden. Doch kann es auch bisweilen nöthig werden, eine Stimme nach der andern festzustellen. So könnten z. B. von dem obigen Satze (No. 688) zuvörderst zwei Stimmen
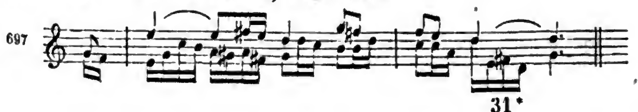


dann zu der ersten die dritte



nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts zu entwerfen, endlich die zweite und dritte nach denselben Gesetzen zu prüfen sein.
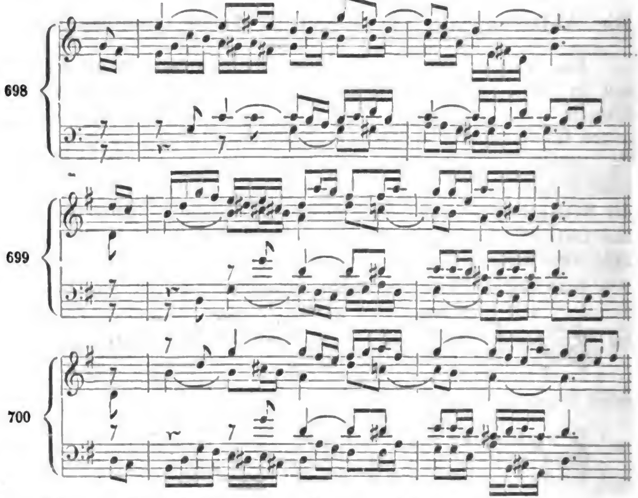


Oder, wollte man nun aus diesem dreifachen Kontrapunkt einen vierfachen machen, so müsste zu der ersten Stimme noch eine neue vierte erfunden werden, z. B. diese



und man müsste dieselbe mit der zweiten und dritten Stimme prüfend vergleichen, ob sie sich auch mit ihnen nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave umkehren liesse. Dann besässe man einen vierfachen Kontrapunkt der Oktave, der drei und zwanzig Umkehrungen zuliesse, ungerechnet die sechs dreistimmigen Gestalten, die wir S. 481 gesehn, ferner sechs zweistimmige: nämlich

1ste und 2te, 1ste und 3te, 1ste und 4te,
2te „ 3te, 2te „ 4te, 3te „ 4te Stimme.

und vier einstimmige, nämlich die Aufführung jeder einzelnen Stimme für sich allein oder mit freier Begleitung. Der eine Satz böte uns also im Ganzen vierzig mögliche Darstellungen. Nur ein Paar vierstimmige mögen noch Platz finden, —



um die neue Stimme als Ober-, Mittel- und Unterstimme zu zeigen. Die Versetzung ist der bequemern Stimmlage wegen geschehn, in der ersten Stimme ist das erste *f* in *fis* verwandelt worden, um einen Querstand gegen die vierte zu beseitigen, der freilich auch in dieser hätte vermieden werden können.

Wer sich nur in den Formen der Figuration mit Stimmführung vertraut gemacht hat, dem kann eine Aufgabe wie die vorstehende keine erhebliche Schwierigkeit bieten, und nach wenig Versuchen wird es ihm gelingen, drei, vier und mehr Stimmen gleichzeitig zu erfinden nach den Gesetzen des Kontrapunktes. Die gleichzeitige Erfindung hat aber den Vorzug vor der allmähligen, weil in jener

eine Stimme auf das Eingreifen oder Mitwirken der andern berechnet wird, während man bei dem allmähligen Erfinden einer Stimme nach der andern leicht dahin kommt, den ersten Stimmen alles Wesentliche zuzuertheilen und für die spätern dann nichts als Ueberflüssiges oder Gezwungenes übrig zu behalten. — Der vorstehende Satz ist ursprünglich dreistimmig erfunden, wie er in No. 688 steht: die vierte Stimme ist später zugesetzt.
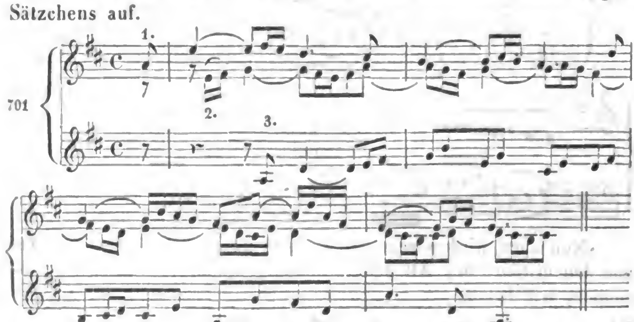
Zweiter Abschnitt.

Der mehrstimmige Kanon.

Das Wesen des Kanons, und die Weisen, ihn zweistimmig zu bilden, haben wir bereits S. 445 erkannt. In gleicher Weise, auf den Grund des drei- oder vier- und mehrfachen Kontrapunkts der Oktave, werden nun auch drei-, vier- und mehrstimmige Kanons verfasst.

Entweder stellt man einen einstimmigen Satz auf (oder entlehnt einen solchen, nimmt eine gegebne Melodie) und erfindet nach den Gesetzen des Kontrapunkts der Oktave eine zweite, dritte Stimme u. s. w. dazu. Oder man erfindet sogleich einen drei- oder mehrstimmigen Satz, dessen Stimmen nach den Gesetzen des Kontrapunkts der Oktave umgekehrt werden können.
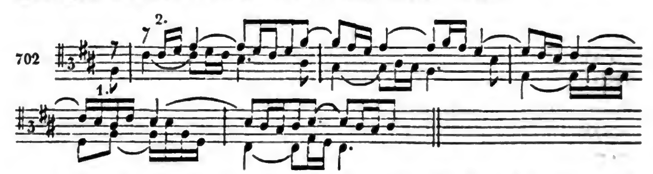
Hier stellen wir den Entwurf eines solchen dreistimmigen Sätzchens auf.
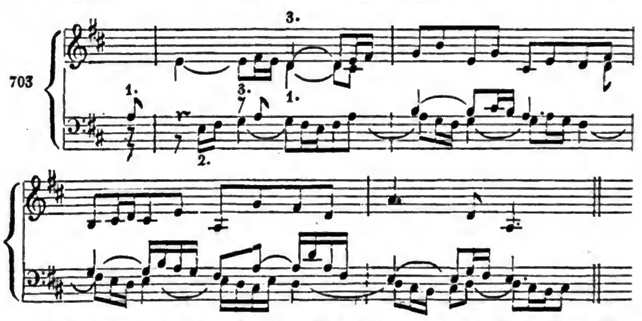


So weit ist, wie man sieht, das Verfahren kein andres, als das S. 483 für den drei- und vierfachen Kontrapunkt gezeigte. Nun aber soll der Kanon einen fortlaufenden Gesang bilden, der in einer Stimme anfängt, und die andern Stimmen nach sich zieht. Wir wählen also aus dem Entwurfe denjenigen Satz, der am besten für sich allein bestehn kann; es wird im obigen Falle No. 1

sein. Mit diesem beginnen wir in einer Stimme (z. B. dem Diskant) entweder ganz allein, oder mit freier Begleitung; der obige Satz wird bei seiner im Ganzen geringen Erfindung und der Art, wie die Stimmen in einander greifen, Begleitung nicht wohl vor dem Eintritt der dritten Stimme entbehren können.
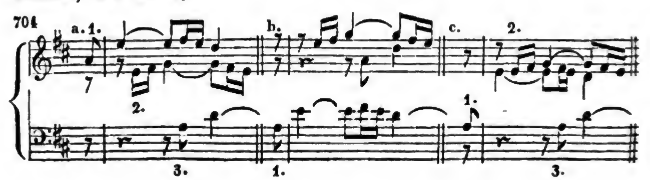
Nun lassen wir eine zweite Stimme mit dem ersten Satz auftreten und geben der ersten denjenigen der beiden andern Sätze, der den ersten am besten unterstützt. Im Obigen würde nicht füglich ein andrer als der zweite genommen werden können, weil der dritte gar zu lange warten lässt. Wir nehmen also den Diskant zum zweiten und den Tenor zum ersten Satze.



Jetzt muss die dritte Stimme mit dem ersten Satz eintreten, Der Tenor muss dem Diskant folgen und den zweiten Satz nehmen, der Diskant aber den dritten. Wir nehmen als dritte Stimme den Alt.



Nun aber wird wieder der Diskant den ersten Satz, der Tenor den dritten, der Alt den zweiten erhalten, — wie bei a, — endlich, wie bei b,



der Tenor den ersten, der Diskant den zweiten, der Alt den dritten, dann, wie bei c, der Alt den ersten, der Diskant den zweiten, der Tenor den dritten — und so könnten wir dann noch zwei Umkehrungen der drei Stimmen:

Tenor den ersten Satz:
Alt » zweiten »
Diskant » dritten »
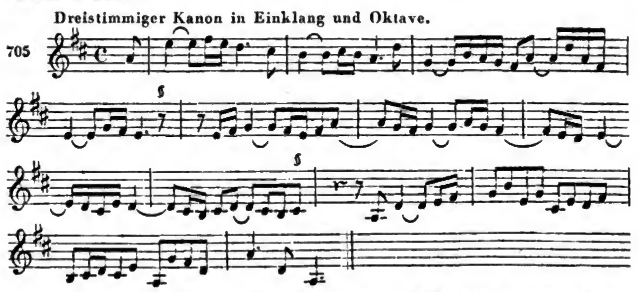
endlich

Diskant » ersten »
Tenor » zweiten »
Alt » dritten »

unternehmen. Selten oder nie wird man aber Anlass haben, alle Umkehrungen eines Kanons zu erschöpfen; man schliesst ihn am besten, wenn der erste Satz (wie oben bei a) wieder an die erste Stimme gekommen ist.

Hat man nun einen solchen Kanon erfunden, und ausfindig gemacht, in welcher Ordnung die einzelnen Sätze einander am besten folgen, so schreibt man sie in dieser Folge in jede Stimme, oder (S. 453) in eine, mit übergesetzter Bezeichnung, wie der Kanon zu verstehen, aufzulösen sei. Der obige würde also so abzufassen sein.

Dreistimmiger Kanon in Einklang und Oktave.
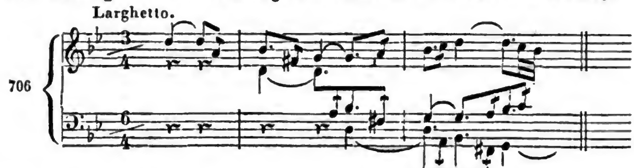


In dieser Fassung stellen sich nun die Mängel unsrer Arbeit noch bestimmter hervor. Da die drei Sätze gleichzeitig und in ihrer Wechselwirkung aufeinander erfunden worden, so machen sie sich vereinigt zum dreistimmigen Ganzen allenfalls geltend, und namentlich möchte dies vom ersten Takte gesagt werden können. Aber dafür genügt keiner der drei Sätze einzeln genommen den an eine Melodie zu machenden Ansprüchen, und gerade der mehr als die andern anziehende Anfangstakt nöthigt bei jedem Anfange die Stimmen zu Pausen, die sie in ihrem Zusammenhange stören. — Man sieht aber wohl, dass diese Mängel keineswegs unüberwindliche, — dass sie auch nicht unerträgliche sind. Auch die obige

Melodie liesse sich verbessern (oder hätte sich anders fortführen lassen) und dann wäre auch die Unterbrechung durch Pausen besser zu ertragen, könnte sogar zu einem Reize werden. — Uebrigens ist bei den obigen Umkehrungen auf keinen bestimmten Umfang der Stimmen Rücksicht genommen und die Namen Diskant, Alt und Tenor bezeichnen nur die erste, zweite, dritte Stimme.

Die erste Weise der Abfassung hat den Vortheil voraus, dass sie uns wenigstens eine genügende Melodie (die zuerst erfundne) sichert; die zweite Weise leitet uns, indem sie diesen Vorzug einer Hauptmelodie misset, auf eine innigere Wechselwirkung der Stimmen.

Wir kommen nun auf die dritte Weise, die uns ebenfalls schon vom zweistimmigen Kanon her bekannt ist. Sie beruht darauf, kurz nach dem Anfang der ersten Stimme die zweite und dann die dritte und alle folgenden Stimmen eintreten zu lassen. Hier haben wir aus dem Vorspiel „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" den Anfang eines dreistimmigen Kanons in der Oktave vor uns,



der auf diese Weise angelegt ist und im Verein mit dem über den zweistimmigen Kanon Gesagten das Verfahren zur Genüge anschaulich macht. In einer Stimme abgefasst, würde man ihn so:
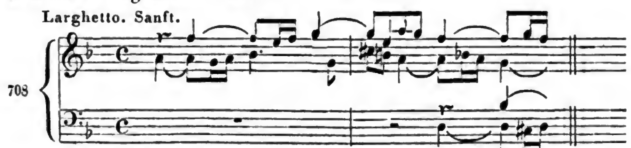


niederzuschreiben haben.

So gut wir nun zweistimmige Kanons nicht blos in der Oktave, sondern in allen Intervallen der diatonischen Stufenreihe haben: können auch drei- und mehrstimmige Kanons in allen Intervallen, in der Sekunde, Terz u. s. w. gesetzt werden, über deren Beschaffenheit und Abfassung nichts Neues zu sagen ist.

Der gemischte Kanon.

Eine neue Art des Kanons geht aber aus der Mehrzahl der Stimmen, die uns jetzt zu Gebote stehn, und aus der Möglichkeit hervor, die verschiednen Stimmen in verschiednen Intervallen kanonisch einzuführen, so dass z. B. die zweite der ersten in der Quarte, die dritte der zweiten in der Quinte folgen könnte u. s. w.

Solche Kanons, die man auf so vielfache Weise bilden kann, als die Zahl der Intervalle und der kanonischen Stimmen erlaubt, heissen gemischte Kanons. Am häufigsten ist die Mischung von Einklang und Oktave, von Oktave und Quarte oder Quinte. Den Anfang eines solchen Kanons theilen wir aus dem Vorspiel „Du o schönes Weltgebäude“ mit.



Man sieht, dass die zur zweit eintretende Stimme der ersten in der obern Sexte, die dritte der zweiten in der untern Dezime (oder ihrer Oktave — der zweiten Oktave der Terz also), die letzte endlich wieder in der obern Sexte folgt, dass auch der Stimmeintritt in verschiednen Zeitperioden — zweimal auf dem folgenden, einmal auf dem fünften Viertel geschieht.

Es versteht sich, dass alle Arten des Kanons (sollen sie nicht blosse Scheinkanons, blosse Nachahmungen sein) nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts entworfen, also der Umkehrung fähig sein müssen.

Dritter Abschnitt.

Der Doppelkanon.

In allen bisher betrachteten Arten des Kanons wurde Eine Melodie von einer Stimme eingesetzt und während des Fortgangs von einer zweiten oder mehrern nachfolgenden Schritt für Schritt nachgesungen. — Auch da, wo wir (wie in No. 701 und 708) drei oder vier Sätze gleichzeitig erfanden, wurden sie doch in Eine Melodie vereinigt und jede Stimme trug diese Melodie ganz vor.
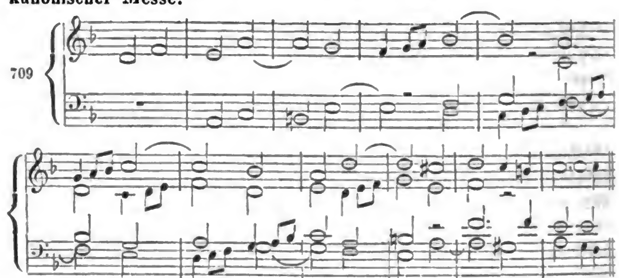
Wenn wir nun zwei verschiedne Melodien von zwei Stimmen gleichzeitig vortragen und von zwei, vier oder mehr andern kanonisch nachahmen lassen: so heisst eine solche Arbeit Doppelkanon.

Man sieht hieraus schon, dass zu einem Doppelkanon wenigstens vier Stimmen erfoderlich sind: zwei vorsingende und zwei nachahmende. Alle Stimmen müssen, wenn es kein Scheinkanon sein soll, nach dem vierfachen Kontrapunkt der Oktave unter einander umkehrbar sein.

Der Doppelkanon bildet sich auf zwiefache Weise.

Die erste ist, dass zwei (oder mehr) Stimmen mit der Ausführung eines einfachen Kanons beginnen, und, während derselbe im Gang ist, zwei (oder mehr) andre Stimmen einen zweiten Kanon einsetzen, so dass beide Kanons und alle Stimmen ein Ganzes ausmachen. Ein Beispiel giebt uns der Anfang des *Kyrie* aus Fux kanonischer Messe.
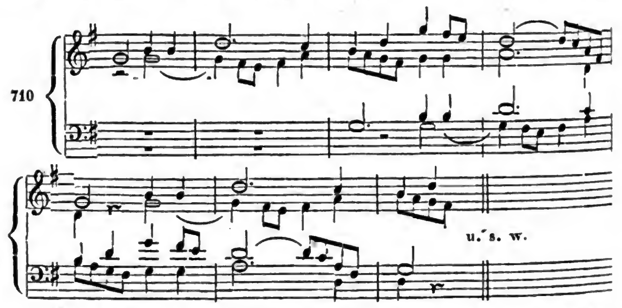
709



Diskant und Bass tragen den ersten Kanon vor, Tenor und Alt beginnen im vierten und fünften Takte den zweiten, beide Kanons gehen neben einander fort. Der erste Kanon ist in der Unterquarte, der zweite in der Oberquinte abgefasst; dies wie das Verfahren der Abfassung bedarf keiner Auseinandersetzung.

Die andre Weise, den Doppelkanon abzufassen, ist, von zwei Stimmen beide kanonische Melodien gleichzeitig (oder nach kurzer Pause der einen) einsetzen, und so auch die kanonische Nachahmung beider Melodien in andern Stimmen gleichzeitig nachfolgen zu lassen. Ein flüchtiges Beispiel sehen wir hier vor uns.

710
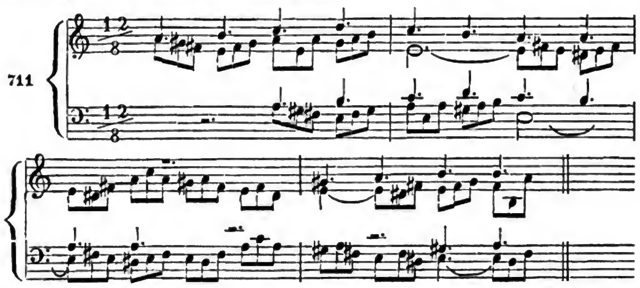


Der Diskant, und etwas später der Alt stimmen zwei verschiedne mit dem vierten Takt schliessende Sätzchen (freilich höchst unbedeutende) an, deren kanonische Nachahmung vom Tenor und

Bass mit dem dritten Takt begonnen wird. Auch hier bedarf es keiner weitern Anweisung zur Arbeit. Wie im einfachen Kanon die eine allen Stimmen gemeinsame Melodie von Motiv zu Motiv in einer Stimme angesetzt und in den andern nachgeahmt wurde, so setzen wir hier beide Melodien des Doppelkanons in zwei Stimmen mit einem oder mehrern Motiven an, übertragen den Anfang in nachahmende Stimmen, und führen so die vorsingenden und nachfolgenden Stimmen mit einander Schritt für Schritt fort, entweder zu einem beschliessenden freien (nicht kanonischen) Satze, oder zu einem wirklichen Schlusse, oder endlich (wie im vorstehenden Beispiele) in den Anfang zurück.

Im letztern Falle haben wir einen unendlichen Doppelkanon (S. 453) vor uns, dem an irgend einer passenden Stelle ein willkührliches Ziel gesetzt werden muss.

Kanonischer Choral mit begleitenden Kanon.

Eine besondre Art des Doppelkanons entsteht, wenn eine gegebne (oder voraus erfundne) Melodie, z. B. der Cantus firmus eines Chorals, zu einem Kanon verwendet und mit einem zweiten Kanon verbunden wird. Ein solches Gebilde finden wir im Vorspiel zu: „Hüter, wird die Nacht der Sünden", im evang. Choralbuche, wovon hier der Anfang stehe.



Der Diskant hebt mit der ersten Strophe des Chorals an und der Alt begleitet. Zwei Viertel später folgt der Tenor dem Diskant mit dem Cantus firmus, und der Bass dem Alt mit der begleitenden Melodie, beide im Kanon der Oktave. Der Diskant schliesst seine Strophe mit dem zweiten Takte, der Tenor zwei Viertel später, Alt und Bass setzen ihren Kanon fort, und im vierten Takte beginnt wieder der Kanon des Chorals mit der zweiten Strophe. So wird der ganze Choral mit dem begleitenden zweiten Kanon kanonisch zu Ende geführt.

Dass eine solche Arbeit sehr unfrei, dass manche Choralmelodie gar nicht, und nur sehr wenige gut dafür geeignet sind, ist leicht zu erkennen. Geduld, Uebung und Umsicht führen jedoch auch hier zum Ziele. —

Es ist nun ferner klar, dass man ebensowohl wie Doppelkanons auch drei- und mehrfache Kanons setzen kann, in denen nämlich drei und mehr verschiedne Melodien gleichzeitig durchgeführt werden. Aber eines Theils würden auch dergleichen Arbeiten nach der bekannten Weise abzufassen, mithin keiner neuen Lehre bedürftig sein: andern Theils ist in der That kaum für den Doppelkanon, geschweige für mehrfache Kanons eine künstlerische Nothwendigkeit abzusehen. Das Wesen des Kanons ist die Einmüthigkeit, mit der alle Stimmen der vorangehenden folgen. Jemehr Melodien wir nun in der kanonischen Form (in Doppel-, dreifachen Kanons u. s. w.) zusammendrängen, desto mehr entfremden wir uns dem Wesen der Form. Und dabei gewinnen wir nichts Besseres; denn zur Durchführung zweier oder mehrerer Sätze mit einander ist die Fugenform bei weitem geeigneter, zu der wir nun auch bald zurückkehren. Man mag sich also gelegentlich an Doppelkanons versuchen, nicht aber zu viel Zeit und Ueberschätzung ihnen zuwenden.

Vierter Abschnitt.

Der Zirkelkanon.

Zuletzt ist noch einer besondern Form des Kanons zu erwähnen, die zwar in den meisten Fällen nur als ein Spielwerk der Komponisten vorgefunden wird, doch aber auch schon ernsten und tiefsinnigen Zwecken gedient hat. Dies ist der Zirkelkanon.

Da nämlich der Kanon, wie wir ihn nun überall kennen gelernt haben, in allen Stimmen Ton für Ton denselben Satz enthält, so muss dieser auch im Hauptton schliessen, weil sonst der Schluss des Ganzen ausserhalb desselben fiele, — oder wir kümmerlich durch einen freien Anhang zurücklenken müssten. So sind auch alle bisher betrachteten Sätze eingerichtet gewesen.
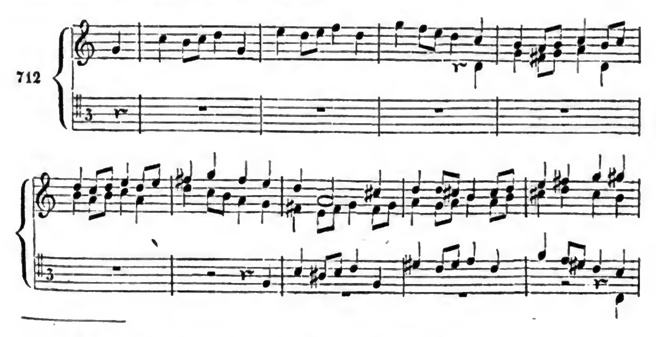
Nun aber können wir auch das Gegentheil versuchen. Wir schliessen den ersten Abschnitt eines Kanons nicht im Hauptton, sondern in einer fremden Tonart. Hier tritt die zweite Stimme mit dem ersten Abschnitt ein, muss also — da sie pünktlich nachahmt — wieder in einem neuen Ton schliessen. So führt uns denn

jede neue Stimme in einen neuen Ton, bis wir den Zirkel der Tonarten durchlaufen und im ersten Hauptton wieder angelangt sind. Dies ist die Form des Zirkelkanons. In ihr geben wir (wie einst im ersten Theile bei den Gängen durch Dominant- und Nonenakkorde) die Einheit der Tonart ganz auf, wir mögen sie vollständig ausüben oder nicht. Denn im erstern Fall kommen wir zwar zum Schluss wieder in den Hauptton; aber jede andre Tonart, die wir betreten haben, hat gleiche Wichtigkeit des Inhalts und gleiche Zeitdauer gehabt. Im andern Fall (und dieser ist der häufigere, denn es erscheint meistens oder immer zu weitläufig, sich durch alle Stufen bis wieder zum Hauptton hinzuarbeiten) wird nicht einmal im Hauptton geschlossen. Selten wird daher der Zirkelkanon als selbständiger Tonsatz gebraucht, meist nur als Theil eines grössern Ganzen. — S. Neukomm hat (wenn wir nicht irren) in einem Requiem *) einen vollständig durchgeführten Zirkelkanon zu den Worten des *crucifixus* gesetzt.
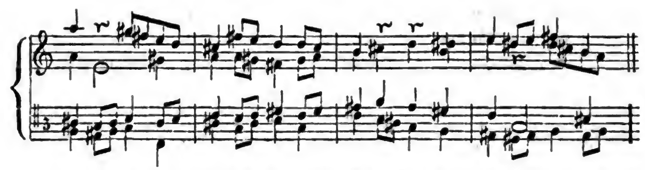
Soviel Arten des Kanons es giebt, soviel Arten des Zirkelkanons sind denkbar.

Also zunächst zwei-, drei-, vier-, mehrstimmige.

Dann Kanons in allen Intervallen, jedoch mit Ausnahme des Einklangs und der Oktave; — denn das Wesen des Zirkelkanons besteht ja eben darin, dass jede Stimme auf einer andern Tonstufe und in einer andern Tonart auftritt. — Hier nun, aus dem Intervalle, in dem geantwortet wird, ergeben sich die nothwendigen Gränzen des Zirkelkanons. Folgen die Stimmen in Quarten oder Quinten, so durchläuft der Kanon alle zwölf Tonarten nach dem vollständigen Quarten- oder Quintenzirkel. Einen solchen Satz, einen vierstimmigen Zirkelkanon in der Unterquarte (oder Oberquinte) sehen wir hier vor uns.
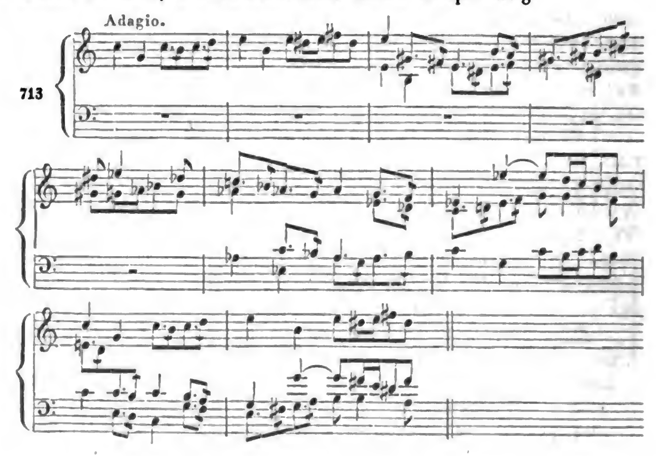


*) In Partitur herausgegeben bei Breitkopf und Härtel.



Er hat von *C*dur aus mit dem Eintritte jeder folgenden Stimme *G*, *D*, *A*dur durchwandert. Nun, im letzten Takt, ist die erste Stimme wieder aufgetreten und zwar in *E*dur; wollten wir weiter gehn, so würde der Alt wiederkehren mit *H*dur, der Tenor mit *Fis*dur, bis endlich der ganze Quinten- oder Qartenzirkel durchlaufen wäre, der Bass mit *His*dur einträte und wir dasselbe enharmonisch in *C*dur verwandelten, — wenn nicht schon früher, etwa bei *Fis* oder *Cis*dur, die enharmonische Umnennung eingetreten wäre.

Einen gleichen Gang, nur in entgegengesetzter Richtung, würde ein Zirkelkanon in der Unterquinte oder Oberquarte nehmen. Er würde uns, von *C* aus, durch die Unterdominanten endlich nach *Deses*dur, und damit also nach *C*dur zurück bringen. Dass dieser Gang dem emporstrebenden Sinne jeder Modulationsordnung zuwider, der erstere aber der ebenmässigste, stets zur nächsten Tonart führende ist, wissen wir bereits aus dem ersten Buche.

Seltner sind Zirkelkanons auf eine andre Modulationsfolge gebaut. Wollte man nach der jedesmaligen grossen Terz moduliren, so würde schon der vierte Stimmeintritt wieder im Hauptton zu stehen kommen, wie nachstehendes kleine Beispiel zeigt.



Ein solcher Gang macht freilich so weite Modulationssprünge, dass das Ganze noch unsteter und haltungsloser erscheint, — zumal wenn man die einzelnen Sätze nicht breit und voll ausführt, sondern sich (wie hier des Raums wegen) kurz fassen muss.

Man sieht hiernach von selbst, welchen Gang ein nach der kleinen Terz (*c*, *a*, *fis*, *dis*, (*es*), *c*) oder sonst einem Intervall modulirender Zirkelkanon nehmen müsste.

Alle Arten des Zirkelkanons nun werden verfasst, wie gewöhnliche Kanons. Man beginnt mit einem Satze von beliebiger Ausdehnung (wie z. B. oben im ersten Kanon mit drei, im andern mit zwei Takten) und giebt diesem eine Wendung in diejenige Tonart, nach welcher die Modulation des Kanons gehen soll. In dieser tritt die zweite Stimme mit dem ersten, die erste mit dem zweiten Satz auf; so geht die Arbeit beliebig weit fort, und man hat nur noch — was leicht gelingt — dafür zu sorgen, dass die erste Stimme nach dem Vortrag des letzten Satzes wieder auf eine schickliche Weise den ersten Satz auffassen kann. Im letztern der obigen Kanons hat sich dies selbst gemacht (obwohl der schnelle Wechsel von *C*moll und *C*dur nicht eben zu loben ist), im erstern haben uns ein Paar Pausen dazu verholfen; wiewohl es auch anders gegangen wäre.

Auch Doppelkanons könnten auf solche Weise im Zirkel herumgeführt werden.

Nun wir uns überzeugt haben, dass die technische Ausführung des Zirkelkanons keine sonderliche Schwierigkeit hat, werden wir ganz rein, ohne an sogenannte Kunst, nämlich Schwierigkeit oder Künstelei zu denken, einen Satz aus Seb. Bach's jungfräulich lieblicher *A*dur-Messe auffassen können, dem die Form des Zirkelkanons eigen geworden. Er ist in der Beilage III zu finden. Unter den in den Saiteninstrumenten hoch schwebenden Harmonien singen die vier Chorstimmen das *Christe eleïson*. Jede scheint nur für sich allein da zu sein, und ihr Gebet im freiesten und innig-frommsten Rezitativ zu sprechen, bis zur ersten die zweite, zu beiden die dritte, zu diesen die vierte tritt, zuletzt auch Flöten dieselbe Weise anstimmen und wir das Rezitativ fünfstimmig, zu einem Kanon geworden sehn, der in *Fis*moll anfing, und mit den folgenden Stimmeintritten nach *H*, *E*, *A*, *D* ging, endlich mit einem Anhang in *H*dur schliessend.

Hier haben wir also einen durch Unterdominanten gehenden Zirkelkanon. Aber er ist ein Mittelsatz zwischen zwei *Kyrie eleïson*-Sätzen in *A*dur, und muss in seiner tief sinnigen Weise sich nach der Unterdominante versenken. Es ist dies eine von den Gestalten, die nachzubilden zwecklos wäre, die das Recht

haben, nur einmal in der Welt zu existiren, uns aber mahnen, dass der rechte Künstler fertige Hand haben müsse für jegliches Bilden, und dass jede Gestalt von ihm beseelt und geheiligt werden könne.

Fünfter Abschnitt.

Drei- und mehrfache Fugen.

Wir verdanken dem doppelten Kontrapunkte die Doppelfuge. Es bietet sich nun von selbst der Gedanke einer drei- und mehrfachen Fuge dar, in der drei und mehr Subjekte mit einander durchgeführt werden, so gut, wie in der Doppelfuge ihrer zwei. Da wir in aller Fugenarbeit nicht unausgesetzt an das Thema, an eine oder zwei Melodien gebunden sind: so ist vorauszusehn, dass die drei- und mehrfache Fuge ein weit reicheres und freieres Kunstwerk werden kann, als der drei- und mehrfache Kanon. Aber auch hier müssen wir bedenken, dass wir uns einer äussersten Gränze nähern, und nicht zum Vortheil unsrer Arbeit. Denn je mehr Subjekte in einer Fuge zusammengeführt werden, desto mehr zersplittert der Antheil, der sich bei der einfachen Fuge auf ein einziges, bei der Doppelfuge auf zwei Themate richten konnte. Wir werden daher wohl zu überlegen haben, wie viel Subjekte uns für jede Aufgabe nothwendig sind; alle nicht nothwendigen schwächen die Fuge.

Diese Nothwendigkeit kann eine rein musikalische, oder eine von aussen herkommende, z. B. bei Gesangkompositionen im Text liegende sein. Das letztere kann uns der Anfang des ersten Psalms anschaulich machen.

1) Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, —
2) noch tritt auf den Weg der Sünder, —
3) noch sitzet, da die Spötter sitzen.

Dieser Anfang ist gar wohl geeignet, als Fugensatz behandelt zu werden, aus Gründen, die in die Lehre von der Vokalkomposition gehören. Soll dies nun geschehen, so überlege man, wie eine Fuge zu diesem Text eingerichtet werden könnte. Der ganze Text spricht einen einzigen Gedanken in drei verschiednen Vorstellungen aus, er muss also in einem einzigen Tonsatze behandelt werden. Zu einem einzigen Thema wäre er schon der Länge wegen ungeeignet, auch würden dabei die drei Vorstellungen nicht gut auseinander gehalten werden können, sie würden ineinander fliessen und undeutlich. Man könnte also zunächst den Satz 1 für sich behandeln, und die beiden andern Sätze nachbringen wollen;

dies würde eine Doppelfuge ergeben. Aber von den beiden letzten Sätzen gilt durchaus, was von allen dreien gesagt ist: sie lassen sich ebenfalls nicht wohl in ein Thema zwingen, weil sie zwar denselben Grundgedanken, aber in zwei verschiednen durchaus auseinander zu haltenden Vorstellungen aussprechen. So ist denn klar, dass wir zu den drei Sätzen drei Subjekte nöthig haben, und so wären wir durch den Text auf eine dreifache Fuge (Tripelfuge) geführt.

Denkbar, — möglich wäre auch die Nothwendigkeit einer vierfachen (Quadrupel-) Fuge. Allein wir wüssten keinen Fall dafür anzuführen, und es ist einleuchtend, dass mit jedem Thema mehr die Schwierigkeit wachsen muss, so vielen Subjekten genugzuthun. Uebrigens würden vier- und mehrfache Fugen nach denselben Gesetzen zu behandeln sein, wie dreifache; wir dürfen sie also übergehn und uns auf die dreifache beschränken.

Von der dreifachen, wie von allen mehrfachen Fugen gilt zuvörderst, was wir schon bei der Doppelfuge bemerkt haben: es ist gut, wenigstens eine Stimme mehr zu haben, als die Zahl der Subjekte beträgt (also zu der dreifachen Fuge wenigstens vier Stimmen), damit man jederzeit eine freie Stimme zu Gegensätzen oder zum frischen Eintritt eines Themas bereit finde.

Ferner ist vorauszuerinnern, dass alle bei der einfachen und Doppelfuge erkannten Gesetze (über Bildung der Themate, Beantwortung, Durchführung u. s. w.) auch auf drei- und mehrfache Fugen ihre volle Anwendung finden. Es bleibt daher nur noch zu untersuchen, wie die drei verschiednen Themate in einem ungetrennten Fugensatze zusammen zu bringen seien. Im Allgemeinen ist dabei zu sagen, dass die Themate zwar auch einzeln durchgeführt werden können (wie die beiden Subjekte einer Doppelfuge). dass sie aber irgend einmal auch alle drei in einem einzigen Satz, oder wenigstens jedes mit jedem der andern beiden (das erste mit dem zweiten und dritten, das zweite mit dem dritten) zusammentreffen sollten, denn sonst hätte man keine dreifache Fuge, sondern drei oder zwei verschiedne in einem Tonstück aneinander gehängte Fugensätze, eine dem durchfugirten Choral oder der (bei der Vokalkomposition zu besprechenden) Motette gleiche Form.

Es bieten sich demnach für unsre Aufgabe folgende Formen dar.

Erstens können alle drei Themate gleichzeitig eingeführt und durchgeführt werden, die erste Durchführung kann z. B. diese Gestalt annehmen:

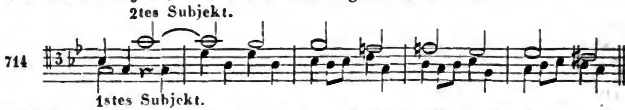
Diskant:	1 S.	—	3.	2.
Alt:	2 S.	1.	—	3.
Tenor:	3 S.	2.	1.	—
Bass:	0	3.	2.	1.

Diese Form scheint im Allgemeinen nicht günstig, weil der Eintritt von drei Subjekten auf einmal keines klar heraustreten und wirken lässt, und der grösste Reichthum gleich mit dem Anfang der ersten Durchführung ausgeboten wird. Auch wüssten wir kein Beispiel dieser Form in der Litteratur unsre Kunst nachzuweisen *). Demungeachtet könnte sich auch zu dieser Gestaltung wohl einmal gegründeter Anlass finden.
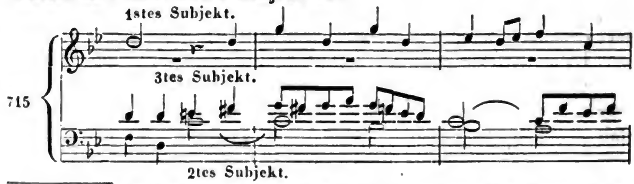
Zweitens kann die Form der Tripelfuge eben so wie die dritte Form der Doppelfuge aus der einfachen Fuge hervorgehn durch Beibehaltung der Gegensätze. Die Fuge beginnt also mit einem einzigen Thema; während dasselbe von einer zweiten Stimme beantwortet wird, giebt die erste den Gegensatz. Dieser wird, während eine dritte das Thema ergreift; von der zweiten Stimme aufgenommen, und die erste giebt dazu einen neuen Gegensatz. Auch dieser geht nun als drittes Thema in die zweite Stimme über, während eine vierte Stimme das (erste) Thema, die dritte Stimme aber den ersten Gegensatz (oder das zweite Thema) ergreift. So könnte die erste Durchführung folgende Gestalt annehmen:

Diskant:	1.	2.	3.	—	1.	2.
Alt:	0.	1.	2.	3.	—	1.
Tenor:	0.	0.	1.	2.	3.	—
Bass:	0.	0.	0.	1.	2.	3.
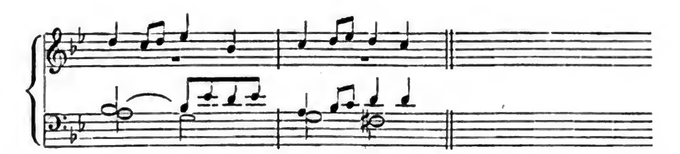
Ein anziehendes Beispiel für diese Form ist der Schlusschor: „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht“ in Seb. Bach's Kirchenmusik „Herr, gehe nicht ins Gericht.“ Hier tritt zuerst der Tenor mit dem ersten Subjekt auf, und der Orchesterbass schliesst sich in enger Nachahmung an. Dann beantwortet der Bass das erste Subjekt, und der Tenor ergreift das zweite:
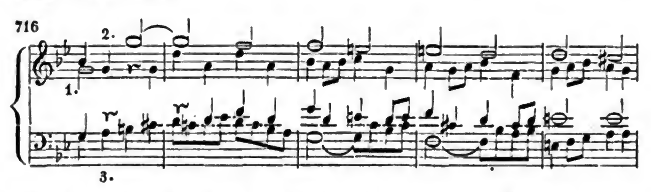


wie einen Gegensatz zum ersten. Auf der Schlussnote tritt der Diskant mit dem ersten Subjekt auf:



*) Doch. Im Oratorium Mose (des Verf., Part. und Klavierauszug bei Breitkopf und Härtel) setzt der Schlusssatz des zweiten Theils mit drei Subjekten zugleich (es ist ein Augenblick aufgeregten Durcheinanderjubelns) ein, — bildet aber nur ein Fugato.



Der Singbass ergreift das zweite Thema und der Tenor tritt dagegen mit dem dritten, gleich einem neuen Gegensatz auf. Nun endlich erscheint



der Alt mit der Antwort auf das erste Subjekt, der Diskant nimmt das zweite, der Bass beantwortet das dritte Subjekt, der Tenor lässt dem Alt das erste Subjekt in enger Nachahmung, aber unvollständig und nicht genau, nachfolgen. Hiermit ist die Fuge mit allen Subjekten in Gang gesetzt; die Stimmen wechseln mit den Thematen, — der Bass nimmt das erste, der Alt das zweite, der Diskant das dritte, der Tenor nochmals die enge aber ungenaue Nachahmung des ersten Subjekts; dann hat der Tenor das erste, der Bass das zweite, der Alt das dritte Subjekt, der Diskant die Nachahmung des ersten; — der Alt das erste, der Tenor das zweite, der Bass das dritte Subjekt, der Diskant abermals die enge Nachahmung des ersten (wie zuvor, und wie vor ihm der Tenor) — und so webt sich der Satz in allen Stimmen ununterbrochen fort, leicht und fliessend in jedem Gliede. — Es scheint unwidersprechlich diese Tripelfuge absichtslos und ohne tiefern Grund als das belebte Spiel der Töne aus einer einfachen Fuge hervorgegangen.
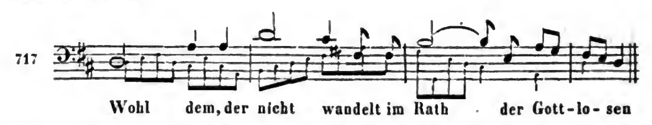
Der Nachtheil dieser Form ist einzig der, dass sie nicht auf innerer Nothwendigkeit beruht, folglich auch nicht die volle Kraft einer einzig genügenden Form hat, sondern nur zufällig aus der einfachen Fuge entstanden scheint.

Drittens könnte man jedes der drei Subjekte erst für sich allein durchführen, und sie darnach, vielleicht im dritten Theil der Fuge vereinigen, so dass man zuerst drei verschiedne, aber unter einander zusammenhängende Fugensätze hätte (wie im fugirten Choral) und später erst sie zu einer Tripelfuge vereinigte. Diese
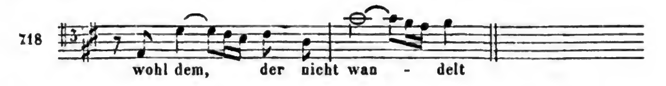
Form scheint für sich selbst ungünstig, aber sie führt uns auf die günstigsten Bildungen. Wollte man nämlich alle drei Subjekte einzeln durchführen, so würde es wenigstens dreier Durchführungen bedürfen, ehe man an die Tripelfuge selbst käme. Und wie sollte der Modulationsplan ausfallen? Alle drei Durchführungen im Hauptton festhalten, also sechs Mal auf der Tonika und sechs Mal auf der Dominante auftreten, wäre zu monoton. Nicht viel besser würde es, wenn man die dritte Durchführung auf die Dominante stellte, die in den ersten schon vier Mal gebraucht worden. Man müsste also die zweite Durchführung auf die Dominante, die dritte Durchführung in eine dritte Tonart stellen, und würde sonach unstät aus einer Tonart in die andre geschoben. Wir thun also

Viertens am besten, zwei Themate vereinigt, wie in der Doppelfuge, auftreten zu lassen, das dritte aber vor- oder nachher für sich allein. So haben wir nur zwei Durchführungen aneinander zu hängen, deren eine schon entschieden über die einfache Fuge hinausgeht.

Eine Anwendung dieser Form findet sich in einer Komposition des ersten Psalms *) für Männerchor. Es ist der bereits S. 496 angeführte Text. Hier wird zuerst das erste Glied des Textes zu diesem Thema:
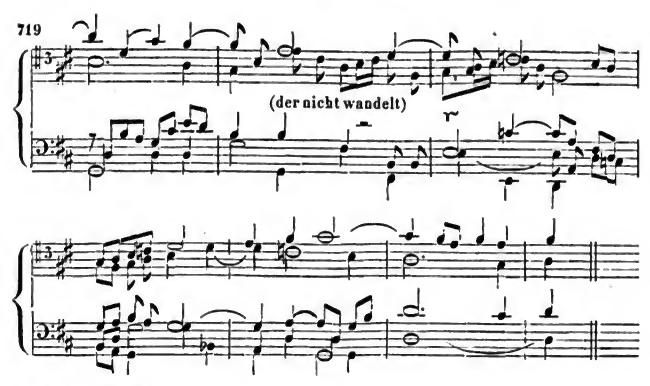


als einfacher Fugensatz mit Begleitung eines gehenden Basses durchgeführt vom ersten Bass, ersten, zweiten Tenor und zweiten Bass. Da dieser Satz nachher der Durchführung der beiden andern Subjekte Platz machen muss, so ist er weit (durch 28 Takte) ausgeführt und es hat sich ihm noch ein Seitengedanke, der jedoch nicht als eignes Thema geltend wird,
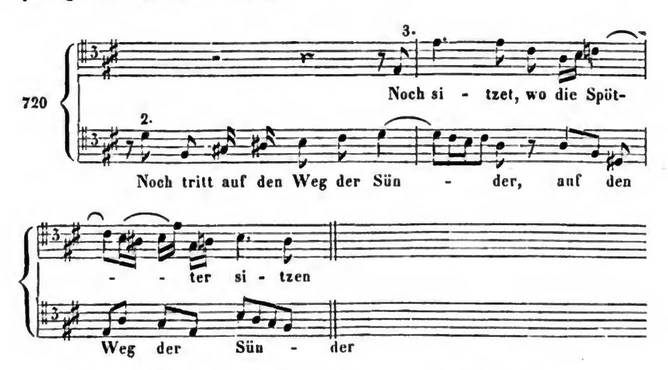


aus den Zwischen- und Gegensätzen angeschlossen. Nach ihm tritt noch einmal (die Durchführung ist also eine übervollständige) das Thema im zweiten Bass auf der Unterdominante ein und führt zum Schlusse des Satzes

*) Vom Verf., bei Wagenführ in Berlin herausgegeben.
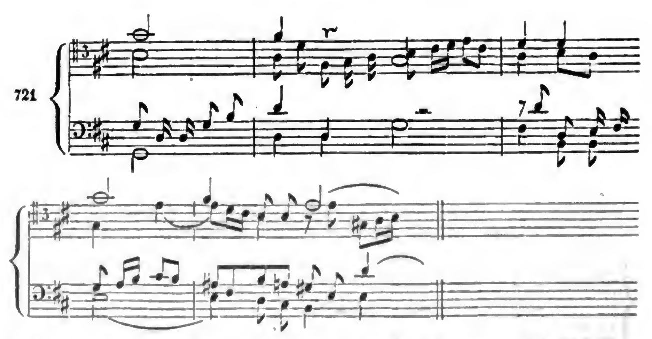


auf der Tonika.
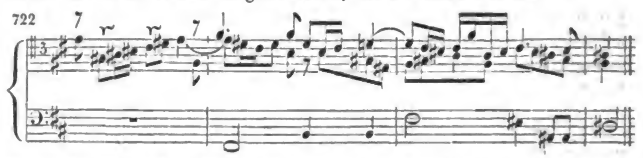
Nun treten die beiden letzten Textglieder, die als weitere oder wiederholende Vorstellungen des ersten Satzes ohnehin zusammen gehören, mit dem zweiten und dritten Subjekt in Form der Doppelfuge in den Tenören auf.



Die beiden Bässe antworten in gleicher Lage der Subjekte; dann nimmt der erste Bass das zweite, der zweite Tenor das dritte, endlich der erste Tenor das zweite, der zweite Bass das dritte Subjekt, also beide in der Umkehrung. Jener Nebengedanke giebt wieder den Zwischensatz ab; und nun tritt, abermals in der Unterdominante, der zweite Bass mit dem ersten, der zweite Tenor und erste Bass mit dem (unvollständigen) zweiten Subjekt auf, während der erste Tenor das erste Subjekt enger nachfolgen lässt, —



später gesellt sich dann auch das dritte Subjekt zu, tritt übrigens nur zwischen den andern auf, statt dass es mit ihnen gleichzeitig hätte zusammenwirken sollen. Dass dies möglich und zwar auf mehr als eine Weise möglich wäre, ist an diesem Satze
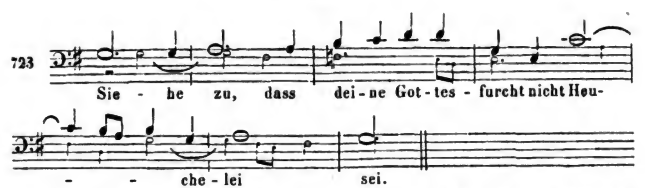


zu erkennen, der der Umkehrung fähig und leicht in bequemere Stimmlagen zu versetzen wäre. Im Laufe der Komposition wurde diese Kombination zunächst durch jenen zuvor erwähnten, gegen das Ende sich wieder geltend machenden Nebengedanken (No. 718) verdrängt.

Eine zweite Anwendung unsrer Form findet sich auf das herrlichste im ersten Satz von Seb. Bach's sogenannter *G*dur-Messe *) vollführt, einen der reichsten und tiefsinnigsten Fugensätze, die es überall giebt. Man muss nur, um ihn tiefer zu fassen, auf seinen ursprünglichen Text zurückgehen. Dies ist jedoch hier nicht unsre Aufgabe; wir betrachten blos die Konstruktion.
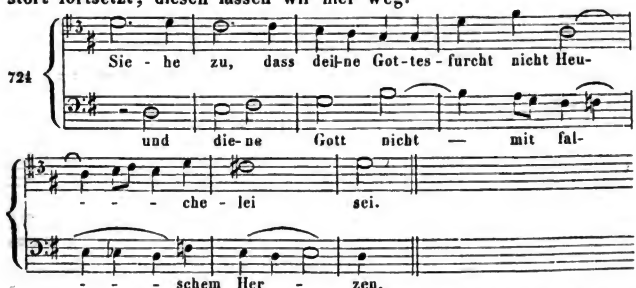
Hier beginnt nun der Singbass mit frei begleitendem Spielbass mit dem ersten Subjekt.

---

*) Dieses Werk, bei Simrock in Bonn herausgegeben, ist ursprünglich eine evangelische Kirchenmusik mit deutschem Texte, und scheint schon früh (denn schon Marpurg giebt in den Beilagen seiner Abhandlung von der Fuge den ersten Satz als *Kyrie* und *Christe eleïson*) statt des bisweilen etwas herben, einer spätern weniger glaubenseifrigen Zeit „geschmacklos" erscheinenden Urtextes zum Messentexte verwendet worden zu sein. Man vergleiche darüber die berl. allg. mus. Ztg. Jahrg. 5, No. 44.



Der Tenor antwortet (aus Gründen, die nicht hierher gehören) sogleich in der Verkehrung, und der Bass ergreift dagegen das zweite Subjekt, während der Spielbass seinen freien Gang ungestört fortsetzt; diesen lassen wir hier weg.



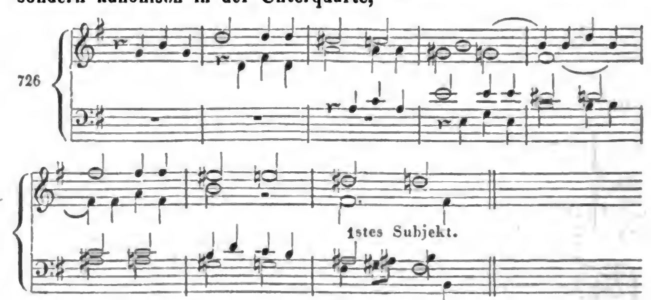
Da beide Subjekte festgehalten werden, so ist die Fuge sogleich eine Doppelfuge geworden. Es wird also hier mit zwei Subjekten angefangen und das dritte folgt nach; dies ist der formelle Unterschied im Grundriss des jetzigen vom vorherigen Fugenbau.

Nun nimmt der Diskant das erste Subjekt in ordentlicher Bewegung und der Tenor das zweite in der Verkehrung, und zwar in der Tonart der Dominante, in die wir oben gelangt waren, und nun erst, da dieser genügt und ein kleinliches Hinundhergehen zwischen Tonika und Dominante vermieden ist, tritt der Alt mit dem ersten Subjekt in der Verkehrung und der Diskant mit dem zweiten in ordentlicher Bewegung auf, beide im Hauptton, nachdem auch die Unterdominante berührt ist, sich feststellend. Nochmals, mit Berührung der Parallele, nimmt der Tenor das erste Subjekt in ordentlicher, der Alt das zweite in verkehrter Bewegung, endlich der Bass, wiederum die Unterdominante berührend, das erste Subjekt in verkehrter, der Tenor aber das zweite in ordentlicher Bewegung, und hiermit schliesst die übervollständige und überreiche Durchführung auf der Haupttonika.

Bis hierher, also den ganzen ersten Theil der Fuge hindurch, haben wir nur zwei Subjekte, also eine Doppelfuge vor uns gehabt. Nun tritt das dritte Subjekt zu den Worten des zweiten auf:



und wird, gleichsam als ein fremder kanonischer Zwischensatz, zwei Mal hintereinander durchgeführt. Die Durchführung geschieht übrigens nicht nach der gewöhnlichen Weise der Stimmeintritte, sondern kanonisch in der Unterquarte, —



und dadurch hat Bach eine kürzere und zugleich energischere Behandlung des Zwischensatzes — oder vielmehr des einfachen Fugensatzes nach dem vorherigen Doppelfugensatz erlangt *).

Sogleich hebt nun, auf dem letzten obigen Takte, der Alt im Parallelton der Dominante (also in *H*moll) eine neue, und zwar engere Durchführung des ersten Subjekts an, zu dem sich bald auch das zweite gesellt. Erst am Schlusse deutet der Tenor das dritte Subjekt an, das nun für sich (unvollständig) durchgeführt wird. Zum dritten Mal hebt eine Durchführung der ersten Subjekte an, bald von Andeutungen des dritten begleitet, bis dieses zum dritten Mal, und zwar über dem Orgelpunkte, herrschend wird und mit dem ersten vereinigt auf das Drangvollste und Ergreifendste schliesst.

Es ist dies eines der Kunstwerke, die ein ewiger Gegenstand unsers Studiums und unsrer Bewunderung bleiben. Seine Betrachtung, das tiefste Eindringen in den wunderherrlichen Bau seiner Harmonien und Stimmen sei der würdigste Beschluss des polyphonen Studiums, so weit bis hierher dazu angeleitet worden ist. Im Vokal- und Instrumentalsatz wird es fortzusetzen sein, vollendet — wird es vom rechten Meister, der da weiss, dass er ewig Jünger bleibt, — auch im letzten seiner Werke nicht.

---

*) Hierzu der Anhang **Z**.

Ende des zweiten Theils.

A n h a n g.

Erläuterungen und Zusätze

zum

zweiten Theile.

A.

Zur ersten Abtheilung des dritten Buches.

Nach Seite 68.
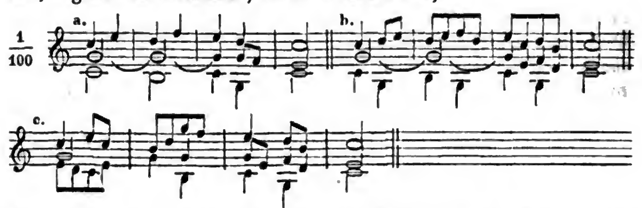
Die fortwährende Uebung in allen Arten liedförmiger Sätze kann dem Kompositionsschüler nicht genug empfohlen werden. Das Lied ist die zusammengehaltenste Form eines musikalischen Gedankens und nöthigt uns von allem, dem Anfänger (und überhaupt dem Musiker vor andern Künstlern) so nahe liegenden, so verführerischen und verderblichen Umherschweifen und von allem in das Weite, Unbestimmte Sich-Ergeben zurück in eine feste, ja enge Abgränzung, damit aber in eine bestimmte und treffende Aussprache dessen, was wir eigentlich gewollt. Es macht dem Schwächern die Vollendung künstlerischer Werke nahe erreichbar und gewöhnt den lebhafter, unruhig Erweckten, jeden Keim zu zeitigen, jede Vorstellung zu einem Kunstwerk auszuprägen. Und diese letztere Neigung ist es, die das künstlerische Wesen vollendet. Naturell und Bildung sind im Künstler geschäftig, die Welt und sein eignes Leben in die Atmosphäre der Kunst zu erheben; sein Pulsschlag und sein Athem ist erfüllt von den unsichtbaren Strömungen jenes geheimen Lebens. Aber dies macht ihn nur zum Geniessenden, kann ihm nur die Seeligkeit eines entzündeten Herzens verleihen. Noch muss die Thatkraft ihm eingeboren, erweckt, erzogen, gesteigert sein, jede Empfängniss auszugebähren als ein bestimmtes Gebilde, und so der Welt wiederzugeben, was er von ihr und aus ihr empfangen zu seiner und ihrer Beseeligung. Dies ist die schöne Liebespflicht, in der der Berufene und Ausgerüstete sein Recht und die Rechtfertigung seines Lebenswerkes der Welt darlegt, und sich liebend und dienend zu ihr hinneigt, während sein inneres Schaffen und Wirken durchaus von jedem äussern Einfluss und Gesetze frei bleiben soll.

Neben dem aber, dass die Liedformen die günstigste Atmosphäre für die ersten freien Athemzüge des Kunstjüngers bieten, gewähren sie ihm auch den glücklichsten Stoff, an dem er den rhythmischen Sinn und die Konstruktionskunst üben kann; was er hier im Kleinen und Feinsten sich aneignet, kommt ihm in allen spätern und zusammengesetzten Formen zu Gute. Nicht

ohne Grund haben wir daher die Erweiterungen und Umgestaltungen des Rhythmus überall mit besondrer Sorgfalt erwogen. Der eifrige Jünger muss während seiner fernern Studien fleissig auf diese ersten Gestaltungen zurückkommen und an ihnen alle Wendungen des Rhythmus gleichsam zu erschöpfen trachten. Daneben aber muss er sich besonders emsig in Volksliedern der Deutschen*), Galen (Schotten und Irländer) und Skandinavier (besonders Norweger und Schweden) umsehen, in denen sich ein Schatz der naivsten, freiesten und geistreichsten Rhythmen aufgesammelt zeigt. Auch die slavischen Völker (besonders Polen, Südrussen und die unter russische Botmässigkeit gekommnen deutschen und finnischen Stämme) sind reich an eigenthümlichem Gesang; unter den romanischen Völkern zeigen sich Spanier und Portugiesen am eigensten, die Franzosen bisweilen durch eigenthümlich pikante Rhythmik und kecke Mischung der Parallelen, im Uebrigen wie die Italiener, oberflächlich und höchst uniform. Auch die Nationaltänze verdienen grosse Aufmerksamkeit.

Neben den eignen fleissigen Arbeiten und der Untersuchung der Volkslieder muss er sich aber auch in den grössern Werken unsrer Meister umsehen und die in ihnen enthaltnen periodischen Themate untersuchen.

In der Lehre vom Liedsatze selbst haben wir schon sehr einfache Sätze zum Grunde gelegt und immer weiter ausgebildet. Dies ist vom Schüler an immer neuen Sätzen zu üben. Er beginne damit, irgend ein Sätzchen, z. B. dieses bei a,



bald melodisch und figurativ wie bei b und c, bald harmonisch, wie hier, —



umzugestalten, wie schon im zweiten Buche des ersten Theils gelehrt worden. Dann biege er denselben Satz zu allen Arten von

*) Hierbei seien nochmals die deutschen Volkslieder, gesammelt von Erk und Irmer (bei Plahn in Berlin) empfohlen.

Schlüssen um, an die er sich nach den bekannten Modulations- und Konstruktionsgesetzen wenden möchte. Die Einlenkung in diese Schlüsse geschehe zunächst da, wo der Originalsatz (oben bei a) in seinen Schluss einlenkte.
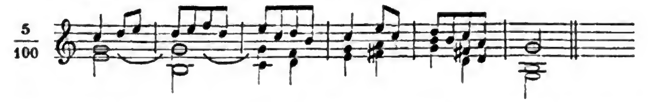
Zunächst kommen hier die Halbschlüsse;



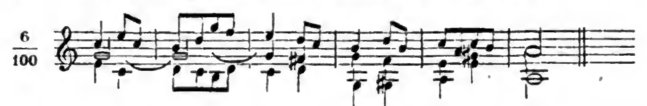
sodann die Schlüsse in die beiden Dominanten, in die Parallele des递 Haupttones und der Oberdominante, —



von denen wir nur die ersten beiden geben. Jeder dieser Ausgänge kann aber auch in der Form eines Anhanges, nach einem vorherigen unvollkommnen Abschluss erfolgen, —



oder es können zweierlei Schlusswendungen verbunden werden, z. B. die Wendung in die Oberdominante und Parallele, —



oder es kann sogar der Ganzschluss in die Dominante mit einem Halbschluss auf derselben kombinirt werden,



so dass man wirklich in die Oberdominante übergegangen ist, nachher aber diesen Uebergang gleichsam ungeschehen macht durch den bekannten die Haupttonart wieder einprägenden Halbschluss; — eine Form, die uns im dritten und vierten Theile der Kompositionslehre besonders wichtig werden wird.
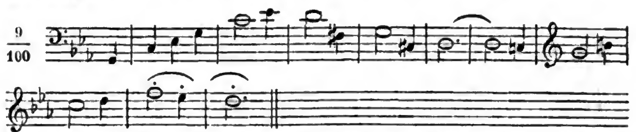
Jeder dieser Sätze muss nach Anleitung der Lehre weiter verfolgt, umgestaltet, durch Zwischenschiebungen, Voraussätze, An-

hänge erweitert, zu zwei- und mehrtheiligen Tonstücken benutzt werden.

Welche Macht sich aus diesen Erweiterungen entwickeln kann, ist auf eine höchst anziehende Weise unter andern an dem dritten Satze der Beethovens'schen *C*moll-Symphonie *) zu beobachten. Das Thema —



stellt sich vollkommen regelmässig als ein Vordersatz mit zwei gleichen Abschnitten von je vier Takten hin. Statt des Nachsatzes folgt — dem tief beunruhigten Sinn des Tongedichts durchaus gemäss — eine Wiederholung des Vordersatzes, — aber eine erweiterte,



ein längeres Umherirren und Suchen des Hauptmotivs, das der erste Abschnitt in No. $\frac{8}{100}$ aufgestellt hatte. Und wie hat es sich gebildet? Das Hauptmotiv besteht eigentlich aus drei Gliedern, —



deren erstes (a) zwei Takte, deren zweites (b) einen Takt hat, deren drittes (c) die verkehrte Wiederholung des zweiten ist; die beiden letzten gehören ihrem Inhalte nach zusammen und bilden vereint den gleichmässigen Gegensatz zum ersten:

2 Takte — 1 Takt, 1 Takt; — oder
2 Takte — 2 Takte.

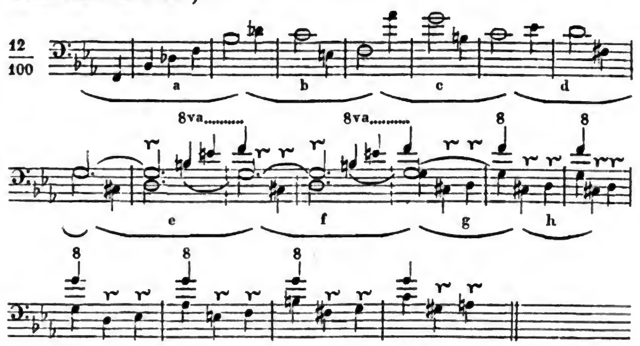
In No. $\frac{9}{100}$ werden nun die Motive b und c verdoppelt (oder das Motiv c wird um die gleiche Länge von b und c fortgesetzt), so dass die Gestalt des Ganzen am deutlichsten in dieser Weise — von Takt 4 an —



hervorgetreten wäre; statt dessen ruht und sinnt gleichsam jenes gehaltne *d*, — dem Inhalt des Tonsatzes höchst angemessen, — bis es sich zum ersten Abschlusse (No. $\frac{8}{100}$ zurückwendet.

*) Seite 85 der Partitur von Breitkopf und Härtel.

Der nächstfolgende Gang des Satzes kommt hier nicht weiter in Betracht; aber S. 88 kehrt unser Gedanke in *B*moll, wie in No. $\frac{8}{100}$, mit zweimal vier Takten, wieder. Auch hier wird er wiederholt; allein hier geht die Wiederholung viel weiter. Der Satz bildet sich so*):



Zuerst wird das erste Glied a, wie früher, gesetzt. Dann werden die beiden kleinern Glieder, die wir in No. $\frac{10}{100}$ einzeln geschaut haben, als Ganzes, als ein zweites Glied b gesetzt und bei c und d getreu wiederholt. Bei e und f tritt jener verweilende Ton d wieder auf, den wir in No. $\frac{11}{100}$ aufgelöst und erläutert haben. Hier aber, gemäss der höhern Erregtheit des Satzes, wird er aus seiner Ruhe aufgestört; was wir in No. $\frac{11}{100}$ blos zur Erläuterung gesetzt, tritt hier in das Leben; die Oberstimme ergänzt gleichsam das Motiv, so dass der ruhende Ton und das vollständige Motiv gleichzeitig vor uns treten; — das Motiv würde in einer einzigen Stimme so —



aussehn. Folglich sind die Glieder e und f ebenfalls Wiederholungen von b (aber freiere), und der ganze Satz bis hierher besteht aus

2 und 2, 2, 2, 2, 2 Takten.

Nun aber ist er im Grunde mit dem Eintritte des ersten *d* (auf dem Akkorde *g—h—d—f*) zu einem Ruhepunkte gekommen, der, wie jeder Schlusspunkt (S. 27), willkührlich verlängert wer-

*) Es versteht sich von selbst, dass der obige Notensatz, auf den engsten Raum und das Nächstnöthige beschränkt, keine genügende Vorstellung vom künstlerischen Gehalt des Satzes geben kann.

den kann. Beethoven bildet also aus den zusammengedrängten Tönen seines Motivs ein neues von einem Takt (*g*, *h*) und schreitet mit diesem gangartig zu einem neuen Satz fort.

Bis hierher ist das erste Glied erweitert und verarbeitet worden; S. 93 vertieft sich der Tondichter in das zweite. Dies mag jeder für sich untersuchen.

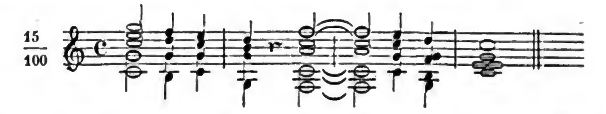
Hiernächst zeigt sich noch ein Nachtrag zu den frühern rhythmischen Erörterungen veranlasst, zu dessen gründlicher Erwägung wir im Gang der Lehre keinen Raum und Anlass fanden. Er knüpfe gleich bei veranschaulichenden Fällen an.

Wir haben nämlich zuvor, wo es auf die Entwickelung mannigfacher Liedweisen aus einem Grundmotiv oder einer ursprünglichen Gestalt (No. 4 und 1) ankam, den Rhythmus nur innerhalb eines geschlossenen Satzes oder einer Periode beobachtet, und ihn sich da bald ausdehnen, bald (z. B. in No. 97) zusammenziehen sehn. In eigenthümlicher Weise ist nun der Rhythmus noch bei der Verknüpfung verschiedner Sätze bisweilen geschäftig. Ursprünglich sollte jeder besondre Satz auch besonders abgeschlossen werden. Der Trieb des Ganzen ist aber bisweilen so lebhaft, dass er die abschliessenden Schranken durchbricht. Hier —
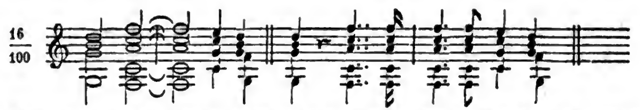


sehn wir bei a einen aus zwei Gliedern gebildeten Satz, dessen zweites Glied die unverkennbar ähnliche Wiederholung des ersten ist. Es hätte auch so wie bei b geschrieben werden können, denn mit dem Eintritt des zweiten Taktes ist dieses erste Glied als eines von zwei Takten vollkommen bezeichnet, und der Schlussakkord wirkt über die Pause hinweg so sicher, als würde er, wie bei a, fest ausgehalten.

Nun aber soll der Satz mit Bedeutsamkeit, mit Emphase vorgetragen werden; sogleich reisst uns der Eifer über die Pause hinweg und es erscheint dieses Gebilde,

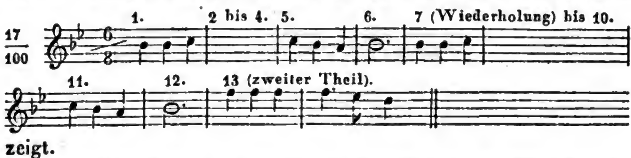


in dem das zweite Glied gleichsam vorzeitig eintritt, die Pause des ersten Gliedes in No. $\frac{14}{100}$ für sich benutzt. Es hätte dieser Vorgriff in mannigfacher Weise, z. B.



sich gestalten können; das Wesentliche beruht überall auf dem Vorgreifen des zweiten Gliedes in den Raum des ersten hinein, und in der dadurch geminderten Scheidung beider.

Was hier an zwei Gliedern eines engen Satzes gezeigt ist, kann ebensowohl grössere Tonmassen betreffen. Es kann zunächst die Wiederholung eines Satzes auf dessen Schlusston selber fallen. Das bekannte Volkslied: „Heil dir im Siegerkranz" bildet z. B. seinen ersten Theil aus drei zweitaktigen Abschnitten, so dass der erste Theil mit dem vollen sechsten Takte schliesst. Dieser Theil wird wiederholt; folglich trifft der Anfang der Wiederholung auf den siebenten Takt, folglich tritt nach der Wiederholung der zweite Theil auf dem dreizehnten Takt ein, wie dieser Entwurf

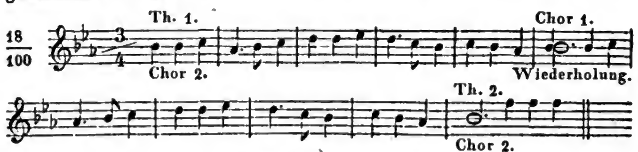


zeigt.

Nun aber könnte, vielleicht am Schluss einer grössern doppelchörigen Ausführung des Gesanges, ein grössrer Eifer sich entzündet haben, es könnten die Chöre wetteifernd die Theile und deren Wiederholung in dieser Weise —

Chor 1.	0	Wiederholung.	0	Wiederholung.
Chor 2. Erster Theil.	0	Zweiter Theil.	0	

einander abnehmen, und jeden Eintritt auf den Schluss des vorangehenden Chores —
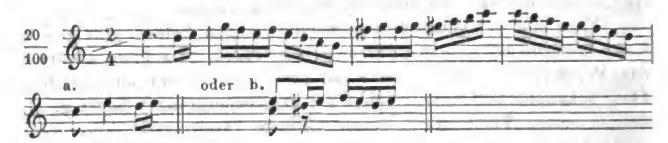


stellen, so dass nun die Wiederholung auf den sechsten, der Eintritt des zweiten Theils auf den elften Takt fiele.
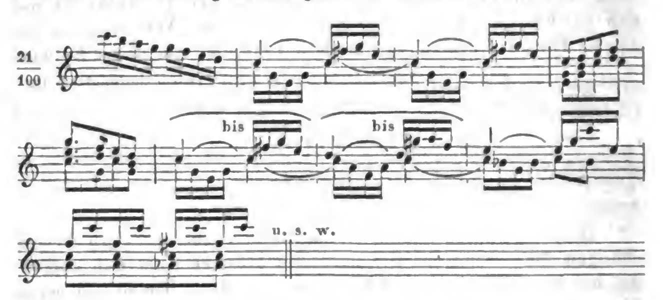
In solcher Weise kann sich ein höchst bewegliches Spiel durch alle Wiederholungen und Sätze eines Tonstückes forttreiben, indem wir stets oder doch mehrmals nacheinander auf dem Schlusston aus der erwarteten Ruhe in die Erregung eines neuen oder wiederholenden Satzes hineingerissen werden. So könnte dieses Sätzchen,



das — eigentlich Vierachteltakt — auf dem dritten und vierten Achtel des vierten Taktes schliesst, in andrer Wendung sogleich zu seiner Wiederholung, —
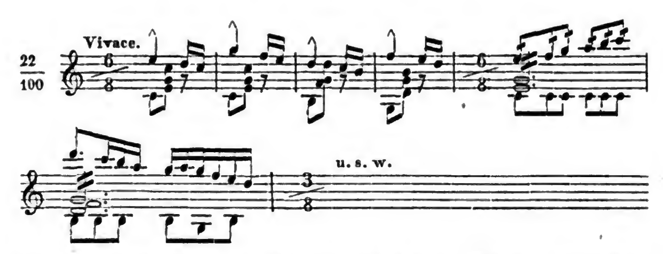


und die Wiederholung könnte gleich in einen zweiten Satz, z. B.



hineinführen. Dieser neue Satz beginnt mit dem zweiten Takte von No. $\frac{21}{100}$ und will eigentlich auf dem sechsten Takte schliessen. Aber wieder auf dem Schlusston beginnt seine Wiederholung, die sich dann zu einer Erweiterung anlässt.

Dieser Verschmelzung von Sätzen zu grössern Massen ist es zunächst zuzuschreiben, dass man sich auch nicht an die ebenmässigsten Taktzahlen gebunden hat. Schon No. $\frac{19}{100}$ schliesst — streng genommen — auf einem gewesenen Hauptheil, also nicht mit vollem Gewicht; No. $\frac{20}{100}$ drückt den Schluss auf den fünften Takt hinüber, oder (wenn man den Vierachtel- — Zwei zweiachteltakt — annehmen will) auf den neunten Takt. Es bedarf dies nach frühern Erläuterungen keiner nochmaligen Erklärung, wohl aber sei noch eine Betrachtung angeknüpft.

Da wir zusammengesetzte Taktarten auf einfache und einfache auf zusammengesetzte zurückführen können (S. 118), so ist es auch möglich, in ein und demselben Tonstücke zwischen einfachen und zusammengesetzten Takten zu wechseln. Dies geschieht hier —
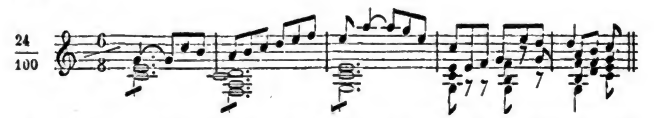


unter bestimmter Anzeichnung des veränderten Taktes, hätte aber auch allenfalls ohne diese Anzeichnung geschehn können. Jeder etwas vorgeschrittne Spieler würde sich aus dem Dreiachteltakt in den Sechsachteltakt und aus diesem in jenen zurückgefunden haben; jeder der Rhythmik Kundige wird — mit oder ohne ausdrückliche Anmerkung des geänderten Taktes — gewahr, dass die beiden Sechsachteltakte nichts anders sind, als zweimal zwei zusammengezogne Dreiachteltakte.

Dasselbe ist auch in umgekehrter Weise möglich; wir können aus dem zusammengesetzten Takt in einen einfachen, und wieder zurückgehen. Hier z. B.
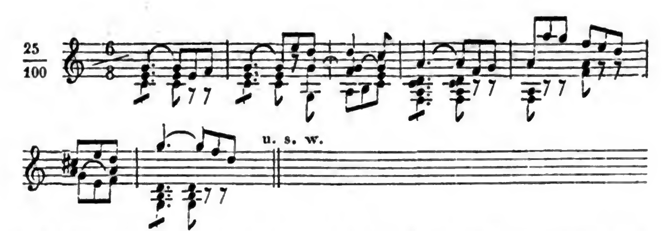


sehen wir einen Sechsachteltakt — und zwar ohne Anzeichnung — in Dreiachteltakt sich wenden, und haben die Rückkehr in Sechsachtel zu gewärtigen.
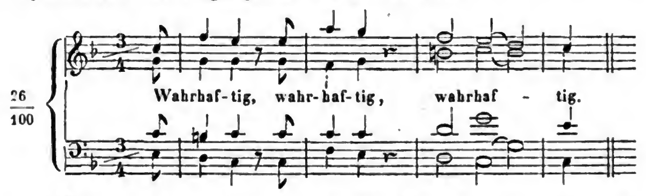
Nun aber wissen wir ferner (S. 51), dass aus zwei- oder viertaktigen Abschnitten sich auch ausnahmweise und ganz vereinzelt drei- oder fünftaktige bilden können. Wenden wir dies auf einfache Taktarten an, die als zusammengesetzte geschrieben sind, so haben wir die Erscheinung eines halb so langen Taktes unter lauter regelmässig gebildeten (doppelt langen) Takten. So bildet sich hier



ein hingezogner Schlusssatz mit einem kurz und keck abbrechenden Schlusstakte, und hier —



sehn wir zwei Abschnitte von zwei Sechsachteltakten, jeden mit einem Dreiachteltakte schliessend; es sind (wie man gleich erkennt) eigentlich Abschnitte von fünf Dreiachteltakten, nach denen entweder gleiche oder regelmässigere viertaktige u. s. w. folgen können. — Das Umgekehrte wäre, wenn bei einfacher Taktart ein Abschnitt verlängert, und der überzählige Takt mit dem vorhergehenden gleich in einen (doppelt grossen) Takt zusammengezogen würde. Beispiele nach Art der vorigen kann sich jeder leicht bilden. Wir führen statt ihrer die bekannte Chorstelle aus Graun's Tod Jesu an, in der eine solche Taktvergrösserung zur letzten rhythmischen Bekräftigung des Textwortes dient.



Man kann sich diesen doppeltgrossen Takt aus einer über zwei Takte erstreckten Synkope



hervorgegangen denken; der Grundrhythmus würde also

1 Takt 1 Takt (2 Takte) und 3 Takte

gewesen sein.

Nun aber ist endlich dasselbe Prinzip, das uns in der Bildung der rhythmischen Abschnitte und Glieder bestimmt, auch in der Bildung der Takte selber thätig. Auch innerhalb der einzelnen Takte gehn wir bekanntlich von dem Regelmässigen aus und zum Freiern hin. Die Regelmässigkeit innerhalb der Takte spricht sich zunächst darin aus, dass jeder Takt eines Tonsatzes gleiche Länge und gleiche Zahl der Rhythmik der Takttheile hat; dann darin, dass (wie wir schon im ersten Buche gelernt) die rhythmischen

Motive festgehalten und dadurch gleiche Bildungen der Takte, z. B. gleicher Wechsel von Vierteln und Achteln, hervorgebracht werden. Von hier sind wir längst schon zu freiern Gestaltungen, zum Wechsel in den rhythmischen Motiven, zu freien, scheinbar regellosen Einmischungen neuer Rhythmen (z. B. No. 123 nach No. 122) u. s. w. vorgegangen. Und so könnte zuletzt es wohl dahin kommen*), dass man im Lauf eines Tonsatzes mit anscheinender Willkühr einen Takt um einen oder ein Paar Takttheile oder Glieder verlängerte oder verkürzte. Beispiele sind für so seltne, nur in besondern Momenten veranlasste und nur da zu rechtfertigende Bildungen nicht nöthig.

Es ist nicht zu leugnen, dass alle bis hierher besprochne Bildungen der höchsten beruhigendsten Gleichmässigkeit mehr oder minder entfremdet sind und ein Dahinziehen oder Kurzabbrechen in den Gang der Töne bringen, das den wohlgefälligen Gleichschwung der Bewegung beeinträchtigt. Ferner ist bekannt, dass man öfters (namentlich in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) aus diesen besondern Formungen ein kokettes Spiel gemacht, sie als Reizmittel geflissentlich hervorgesucht, auch wohl aus Unbehülflichkeit zu ihnen gegriffen hat. Dies alles ist denn Unrecht oder Unfertigkeit, — selbst wenn wir es bei grossen Meistern, bei einem Händel und Lully z. B., bisweilen treffen. Aber das darf uns nicht gegen den tiefern Sinn und das Recht dieser Formen blind machen. Der Takt hat eben nur den einen Zweck äusserer Regelmässigkeit. Er für sich ist gegen den Inhalt, der sich in ihn begiebt, ganz gleichgültig, wenn sich nur dieser Inhalt in die Form von Vierteln und Achteln, gleichen oder wechselnden Rhythmen, Abschnitten u. s. w. findet. Der Inhalt selbst dagegen, die Empfindungen und Bewegungen, die sich innerhalb der Takte begeben, hat sein Recht und Begehren für sich. Er ergiebt sich dem Taktgesetz und fügt sich ihm, wo es geht; aber er sträubt sich, stört und zerbricht es, wo seine Existenz durch das äusserliche Wesen zerstört werden müsste, und eben aus diesem Kampfe zwei einander fremder Wesen und Interessen tritt das höhere Interesse, die ganze geistige Regsamkeit, die kunstvernünftige Freiheit des Rhythmus in das Leben. Hier ist der Quell aller jener abweichenden Gestaltungen und Umgestaltungen, deren einige wir im ersten und dritten Buch aufgewiesen haben. Hier auch treten als die äussersten Bildungen die zuletzt betrachteten Mischungen verschiedner Taktarten, Verlängerungen und Verkürzungen einzelner Takte an das Licht und in ihr Recht. Noch ist in ihnen die Regelmässigkeit

*) So sind in mehrern der bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Gesänge des Verf. (Op. 2, Heft 1 und 2) abweichende einzelne Takte ganz unabsichtlich hervorgetreten.

des Takts vorherrschend; der nächste Schritt führt uns dahin, wo nicht sie, sondern die Befreiung vom Takt überwiegend und vorwaltend, oder der Takt ganz aufgehoben ist. Auch diese Gestaltung hat ihr Recht; die Tonkunst bedient sich ihrer im Rezitativ, von dem in der Lehre vom Vokalsatze gehandelt wird.

Und so überschauen wir hier wiederum ein ganzes weites Gebiet der Musik, das des Rhythmus, von einer Gränze bis zur andern, von der starren Gleichheit aller Momente bis zu deren völliger Entbundenheit. Und überall ist weder gedankenlose Willkühr noch ein äusserer Zwang, durchaus nur die Vernunft der Sache das Bestimmende.

B.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum dritten Abschnitte.

S. 96.

Um für wichtigere Auseinandersetzungen Raum zu gewinnen, hat sich die Lehre auf die wichtigsten der angewandten Liedformen beschränkt, die wichtigsten, weil sie die festeste Karakteristik und hierdurch eine besonders bildende Kraft für den Jünger haben. Der Marsch entwickelt mit seinem scharf und festbestimmten Einhergange den Ordnungssinn und eine männliche Rhythmik, — der Walzer bietet in seiner mehr wellenartig verfliessenden Kantilene einen Gegensatz gewissermaassen weiblichen Sinnes, — Menuett und Trio verknüpfen beide Gegensätze und deuten zugleich in der selbständigern Ausgestaltung des Basses neben der Oberstimme auf die bevorstehenden polyphonen Bildungen vorbereitend hin. Hiermit ist dem Lehrzweck genug gethan.

Demungeachtet rathen wir dem Jünger, — ohne uns jedoch auf förmliche Unterweisung einzulassen, sich nicht auf die vorgenannten Formen zu beschränken, sondern nach Gelegenheit und Lust überall, wo er sie findet, karakteristische Liedformen, namentlich Tanzformen, aufzufassen und nachbildend sich anzueignen. Es ist dies eine unschätzbare und kaum anders woher zu ersetzende Gelegenheit, sich zu eigenthümlichem Bilden zu fördern und sich aus der allgemeinen und nichts bedeutenden Musikanterei (so möchten wir das leere Spiel mit allgemeinen Musikphrasen nennen, das durch die Verbreitung des Musikmachens so allgemein und wohlfeil geworden und das Geistige und Tiefe unsrer Kunst
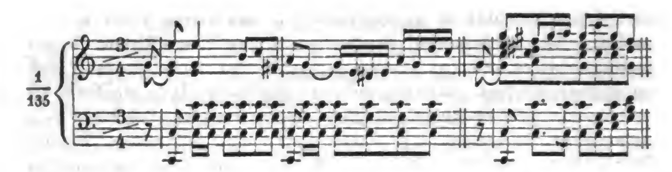
zu ertränken droht) zu karakteristischem und darum allein wahren und gehaltvollem Schaffen zu erheben. Unsre ältern Meister haben diesen erfrischenden Quell wohl gekannt, und nicht versäumt sich an ihm zu stärken. Gluck verdankt ihm die karakteristische Kraft und unerschöpfliche Mannigfaltigkeit seiner Ballette, während sein glänzender Nachfolger Spontini in seinen Balletsätzen Pracht, Zierlichkeit, Anmuth in stehenden Typen, aber bei weitem weniger ausgebildete Karakteristik zeigt. Merkwürdig ist es, dass der Meister der Polyphonie, der Fürst der evangelischen Kirchenmusik, Seb. Bach, die verschiedensten Lied- und Tanzformen fleissiger wie irgend ein andrer Tonkünstler angewendet hat. Von ihm und Gluck sind die tiefsinnig edle Sarabande, die sinnige Gavotte, das flüchtige Passepied mit seinen leichten Gliedern und netten Einschnitten, die träumerische Musette mit ihrem surrenden Basse, die eilige Bourrée, von Händel und Mozart der stolze Fandango, das edelzärtliche Siziliano, von unserm geistvollen Zeitgenossen Chopin die eigenwillige Mazurka zu lernen. Auch C. M. v. Weber in seinen *pièces faciles* und Beethoven in seinen *nouvelles bagatelles*, so wie früher Steibelt und viele andre in ihren Divertissements u. s. w. haben die Liedform auf das Mannigfaltigste und karaktervollste geltend gemacht. Bei weitem einseitiger scheint dies in den „Liedern ohne Worte“ geschehn zu sein (die übrigens zum Theil gar nicht der Liedform, sondern den Rondoformen angehören) in denen wenige Stimmungen — deren Grundton Sentimentalität ist — in stets wiederkehrenden Formen sich aussprechen.

Von allen bestimmter karakterisirten Liedformen, die hier noch zu nennen wären, ist nur die der
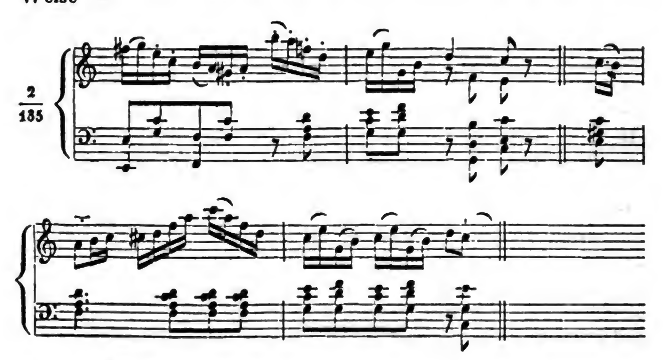
Polonaise

in Betracht zu ziehen, weil sie sich später (Th. IV, S. 231) als ein besonders günstiger Uebungsstoff erweiset.

Die Polonaise ist ihrem Hauptinhalt nach ein festlich stolzer Aufzug, gleichsam ein zum Tanz gewordner Marsch. Die Beweglichkeit oder Erregtheit des Nationalkarakters hat ihr statt des festen Zwei- oder Vierviertelakts, der dem eigentlichen Marsch zum Grunde liegt, den unruhigern Dreivierteltakt gegeben, so dass abwechselnd der rechte und der linke Fuss den Auftritt im Haupttakttheil haben und dadurch ein losgebundnes und launenhaftes, auch etwas unstetes hastiges Wesen in die Bewegung kommt. In gleichem Sinn ist auch in der Taktgliederung das rhythmische Verhältniss keck verkehrt worden; die Viertel lösen sich meist in Achtel auf, aber nicht das erste, sondern das zweite Achtel im Takt erhält Betonung und wird durch rhythmische und tonische Hülfsmittel, z. B. zu Anfang mit solchen Motiven, —



hervorgehoben. In gleichem Sinne wird der Schluss eigen und zierlich, mit einem Ausdruck unruhigen, unbefriedigten Verlangens dem zweiten und dritten Taktlheil zugeschoben und noch da gern durch einen sich absondernden, zögernden Bass, z. B. in dieser Weise —



mit dem Enden gleichsam kokettirt.

Diese Formen (die, wie man begreift, auf die mannigfachste Weise motivirt und umgestaltet werden können, wofern nur ihr wesentlicher Sinn nicht verloren geht) sind die entscheidenden Karakterzüge des Tanzes. Aus dem Hauptmotiv wird ein fester erster Theil in acht oder zwölf und Abschnitten von je zwei oder vier Takten gebildet und im Haupton geschlossen. Der zweite Theil hebt gern mit einer schwungvollen, in grossen Richtungen auf und ab schweifenden Kantilene an, die Sechszehntelbewegung (mit Stütz- oder Ruhepunkten auf Vierteln oder Achteln) und harmonische Figurirung vorzieht und in einen ruhigern singbarern Satz, dann aber auf die Dominante des Hapttons und zur Wiederholung des ersten Theils (als dritten) führt. In diesem zweiten Theil vollendet sich das Bild adlich stolzer und feiner, von einem Arom des wollüstig Sinnlichen durchzogner Kourtoisie, die im Karakter des Tanzes wie der Nation — oder der Adels-Republikaner, die sich für jene geltend machten — liegt.

Das Trio gestaltet sich sanfter, in mehr fliessender als karakteristisch gezeichneter Weise, auch kürzer, meist zweitheilig, während der zweite Theil des Hauptsatzes es liebt, sich weit gehen zu lassen und dann noch den dritten Theil nach sich zieht.

C.
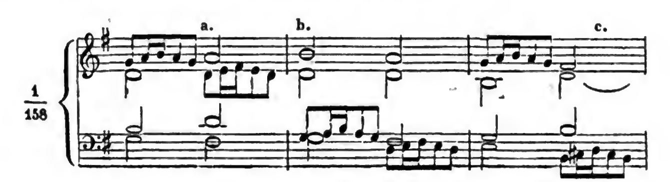
Zur dritten Abtheilung.
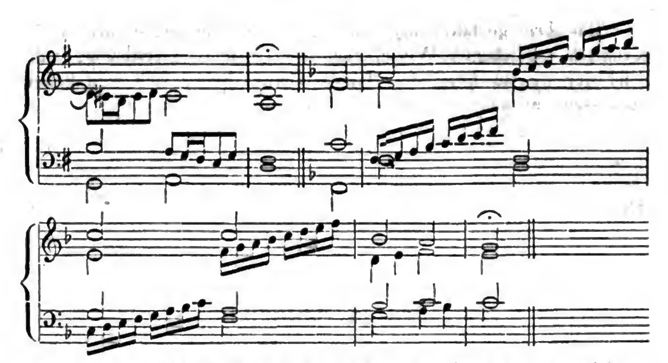
Zum zweiten Abschnitte.

S. 110.
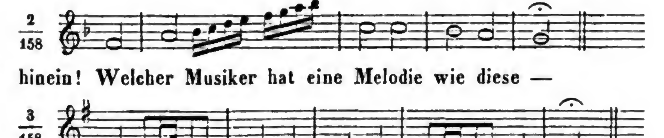
Es ist bereits mehrfach vor dem mechanischen Arbeiten, und namentlich S. 104 davor gewarnt worden, bei dem Studium der Figuralformen nicht in ein dem Grunde nach homophones und nur dem Scheine nach polyphones Wesen zu gerathen. Diese Verirrung ist nach der ganzen vom Allgemeinen ab auf das Subjektive hingewendeten Richtung der heutigen Kunst so naheliegend, dass dem eifrigen Lehrer schon genug zu thun bleibt, einen noch nicht irregehenden Schüler in der rechten Bahn zu erhalten; und dennoch liegt in der Methode mancher (selbst öffentlicher) Lehrer noch ein besondrer Antrieb zu der Verirrung.

Nur zu oft findet man nämlich den ganzen Unterricht in den Figuralformen auf die dürftigste dieser Gestaltungen, die wir in den ersten Abschnitten abgehandelt und noch nicht einmal für die rechte Künstlerweise (S. 107) anerkannt haben, beschränkt. Da werden Choräle in einfachster, wo nicht dürrster Harmonie in breiten Noten niedergeschrieben und dann Figuralmotive hineingetragen, während im Uebrigen die Stimmen in ihrer plumpen Starrheit verharren. Von einer zweckmässigen Wahl der Motive ist gar keine Rede, nicht einmal der Cantus firmus wird rein erhalten, und es entstehen dann Machwerke, wie diese, —





die wir nicht etwa willkührlich erdichtet, sondern den durchkorrigirten Arbeiten talentvoller Schüler aus öffentlichen Instituten (über die künftig vielleicht Näheres zu sagen ist) entlehnt haben, die nicht einmal der blosse geringe Anfang, sondern Anfang und Ende des ganzen Lehrzweiges zugleich sind. Man kann kaum einen schlagendern Belag geben, wie die schöne freie Kunst der Töne in den Händen der Professionisten zum dürren engen Handwerk heruntergebracht wird, als diese Sätze, deren Zahl leicht sehr vermehrt werden könnte. Wie ist dem trocknen Akkordbau das beweglichere Motiv mechanisch gleichgültig aufgeklebt! Wie wahnwitzig fährt es in den gleichmüthig langsamen Cantus firmus



hinein! Welcher Musiker hat eine Melodie wie diese — erfunden, oder nur geduldig hören können! Wie unpassend ist das Motiv bei a (No. 158) im Alt (vgl. S. 101 unten und S. 124 oben) angebracht; wie stört es ohne allen Grund bei b den Bass; wie ungeschickt verhält es sich bei c gegen den folgenden Basston! Wie wüst und thöricht ist im zweiten Beispiel der Laufer durch die Oktave zum Motiv gesetzt, wie seltsam und unpassend für den Choral stürzen da die Stimmen eine Septime, Oktave, und die sanfteste stillste Stimme (Th. I, S. 321), der Alt, gar eine Dezime hinab! Wie unschicklich und zerstörend wirft sich dieses Laufermotiv, wie kindisch und arm das des ersten Beispiels sogar in den Cantus firmus!

Es ist hier nicht nur keine Spur von wahrer Polyphonie, es ist überhaupt keine Musik vorhanden. Wer zu solcher Lehre musikalisches Talent mitbringt, muss ermatten, wo nicht ganz verdumpfen, — oder die Lehre verlassen. Wer aber aushält, befindet sich bei der hundertsten Arbeit noch eben so weit vom rechten Begriff und der rechten Kraft der Polyphonie, als zuvor, ja er wird sammt seinem künftigen Lehrer Noth haben, die falsche Vorstellung und Manier erst wieder los zu werden. Und dies ist nun die Vorbereitung zu den geistreichen Formen der Nachahmung und Fuge! Kein Wunder, dass dann auch diese Formen dem lebendigern Schüler als blosse Schulplage, als seelenlose unkünstlerische Hand- und Rechenarbeit erscheinen, und er dann zu seiner Zeit durch Wort und Werk mit dazuthut, die nachtheiligen Vorurtheile und Verseichtungen der neuesten italisch-französischen Zeit zu unterhalten. Denn freilich müssen ihm, wie wir schon anderwärts ausgesprochen, die trivialsten Erfindungen der sogenannten Melodisten immer noch lebendiger, ja künstlerischer und tiefer erscheinen, als dergleichen Professionssachen. — Man klagt so oft über das entartete und schwache Publikum, — und doch sind es die Künstler, die es zu dem machen, was es ist! Man beschwert sich über das Ungenügen so vieler Künstler, — und will nicht begreifen, wie viel Schuld die unkünstlerische Lehre trägt und wie Noth es thut, hier gründlich und energisch zu helfen.

D.

Zum sechsten Abschnitte.

S. 143.

In der praktischen Unterweisung machte sich bei einem Theil der Schüler früher eine gewisse Schwierigkeit in der Anknüpfung der dritten Figuralform bemerkbar, die darin ihren Grund hatte, dass Einleitung und Zwischensätze ohne allen gegebnen Anhalt entworfen werden sollten, während in den ersten Figuralformen die Harmonie des Chorals zur Grundlage dient und die Schritte des Arbeitenden leitet. Ist in der dritten Figuralform einmal die Choralmelodie selber eingetreten, so geniesst man desselben Vortheils; die Schwierigkeit der neuen Form beschränkt sich also durchaus auf Einleitung, Zwischensätze und Schluss oder Nachspiel, wenn man ein solches nach dem Abschluss der Melodie setzen will.

Folgende Methode überwindet nach des Verf. Erfahrung diese Schwierigkeit. Wir zeigen sie gleich in Anwendung auf ein Paar im ersten Theil des Lehrbuchs, Beilage XII, No. 3 und 4 mitgetheilte Choräle. zuerst an dem Choral „Ach wann werd' ich dahin kommen."

Dieser Choral soll nach der dritten Form figurirt, also mit einer figuralen Einleitung angehoben werden. Die Einleitung soll auf den Choral, oder näher: auf den Anfang des Chorals, hinführen; sie soll in die Stimmung des Chorals, — aber vor allem auch in seine Tonart und in die erste Harmonie einführen. Die erstere Foderung lassen wir hier, wo es sich nur um formale Bildung handelt, ganz bei Seite. Unsre Einleitung wird befriedigen, wenn sie nur in die Tonart und erste Harmonie des Chorals einführt; das ist im gegebnen Falle *D*moll und der Akkord *d—f—a*. Diese Aufgabe aber ist gar keine neue; wir haben bereits Th. I, S. 122 und 436 gezeigt, wie zu gleichem Zweck Vorspiele entworfen werden.

Aehnlich verhält es sich mit den Zwischensätzen. Sie können als Einleitungen zu der folgenden (zweiten, dritten u. s. w.) Strophe angesehn werden; nur haben sie einen bestimmten Anfangspunkt: die letzte Harmonie der vorhergehenden Strophe. In unserm Choral z. B. wird die erste Strophe auf *a—cis—e* schliessen, die zweite mit *d—f—a* anfangen, beide werden in *D*moll stehn; folglich muss der erste Zwischensatz eine Einleitung auf *d—f—a* bilden, aber von *a—cis—e* ausgehn.
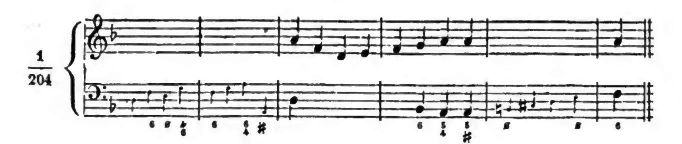
Der Nachsatz endlich hat gleiche Verhältnisse zu erfüllen. Er beginnt mit dem letzten Akkorde der letzten Strophe und wird mit der tonischen Harmonie schliessen müssen; wenigstens ist dies die Regel und nur äusserst selten dürfte der Sinn einer Komposition davon eine Ausnahme gebieten *).

Zeigt sich nun eine Unentschiedenheit oder Unsicherheit in der Anlage der Einleitung und Zwischensätze, so setze der Lernende erst die Harmonie der Strophenanfänge und Schlüsse und hierauf eine Reihe von Akkorden fest, die geeignet sind, auf den Einsatz des Chorals, — sodann vom Schluss der ersten Strophe auf den Einsatz der zweiten, vom Schluss der zweiten auf den Einsatz der dritten zu leiten und so fort. Es ist rathsam, Anfangs dabei mit Zurückhaltung zu verfahren. So könnte für unsern Choral folgende Anlage gemacht werden, die wir hier —

---

*) Die tiefsinnige Figuration Seb. Bach's zu dem Choral „Das alte Jahr vergangen ist" (in der vom Verf. bei Challier in Berlin herausgegebnen Auswahl aus S. B.'s Komp.) zeigt eine solche. Sie wendet sich von *D* dorisch in wundersamem Aufschwung zum Schluss nach — *E*dur.

1/204
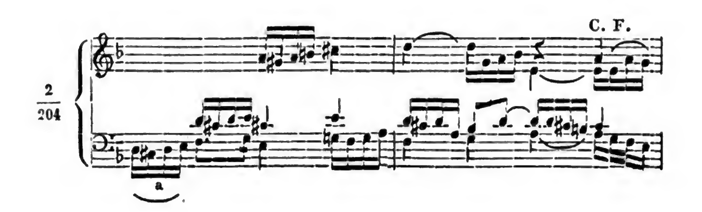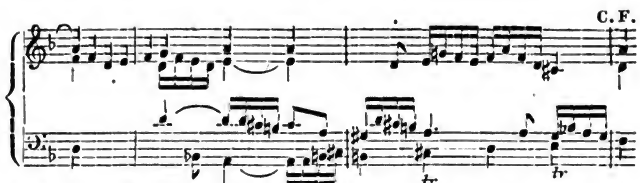


nur bis zum Eintritt der zweiten Strophe geben. Wir sagen: es könnte; denn es versteht sich, dass noch viel andre Anlagen möglich sind.

Hiermit ist aber nun für die Figuration der Einleitung und des Zwischensatzes ein eben so genügender Anhalt gewonnen, als in der Harmonie jeder Strophe für deren Figuration. Der einzige Unterschied, der fortbesteht, ist: dass in den Strophen auch schon eine feste Melodie (in der Regel für die Oberstimme) gegeben ist, die den Hörer voraussetzlich befriedigen muss, die jedenfalls der Komponist nicht weiter zu verantworten hat, weil sie nicht sein Werk ist; während er vor den Strophen selber eine Oberstimme zu erfinden hat, die den Ansprüchen an Melodie möglichst genüge.
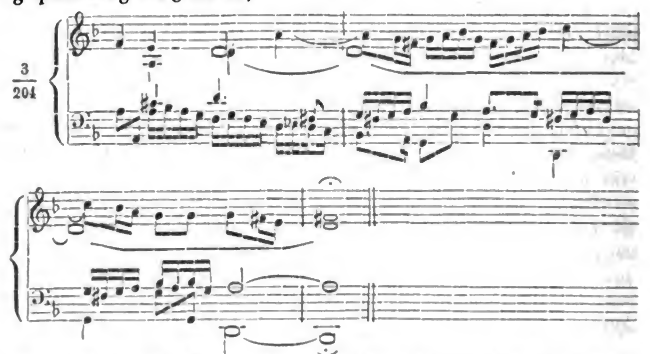
Ist nun eine solche Anlage festgestellt, so wird ein Figuralmotiv ergriffen und unter dessen Anregung der Figuralsatz angelegt. Da es bei jeder Komposition (S. 16) richtig ist, den Entwurf in einem Guss, also so rasch und entschieden wie möglich zu vollenden und einstweilen alles Zweifelhafte so wie alles weniger Wichtige bei Seite zu lassen: so rathen wir, bei den ersten Uebungen jeden Einleitungs- und Zwischensatz nur bis zum Eintritt der Strophe zu entwerfen, den folgenden Zwischensatz (um die Einheit des Ganzen zu bewahren) bei den letzten Noten der vorigen Strophe — also vor deren Schluss — anzuknüpfen, die mittlere Partie der Strophe aber ganz zu übergehn, da diese sich aus dem Vorangehenden ergiebt und es für sie keiner Uebung mehr bedarf. Der Entwurf nach der vorstehenden Grundlage könnte mithin diese Gestalt

2/204

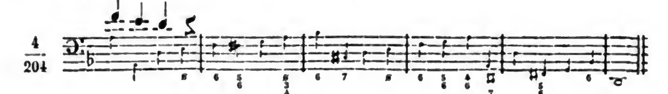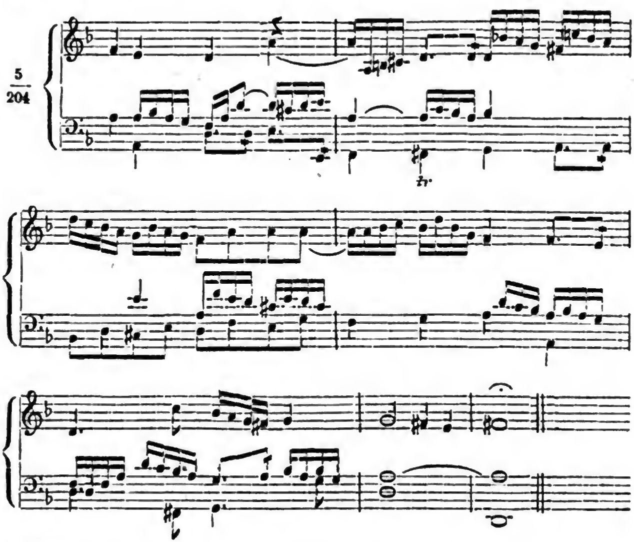




annehmen. Das höchst einfache Motiv (a) wird vom Bass eingeführt und geht durch die Stimmen (zuletzt freier gefasst) bis die erste Strophe eingetreten ist, deren erster Ton verlängert, um ein Viertel zu früh, eintritt. Zu den letzten Noten der Strophe, die bis dahin unbearbeitet geblieben, tritt wieder das Motiv und mit ihm die Figuration ein und wird bis zum Einsatz der zweiten Strophe geführt. Wollten wir den Choral weiter behandeln, so würde nun die zweite Strophe unbearbeitet hingeschrieben, wie oben die erste, und auf ihrem vorletzten Ton etwa würde wieder die Figuration angeknüpft; sie würde von da (wahrscheinlich von *F*dur) fortgehn bis zum Einsatz der nächsten Strophe (wahrscheinlich *D*moll) und auf diese Weise würde endlich der Schlusston erreicht. Hier nun könnte entweder ganz einfach geschlossen, oder der Schlusston orgelpunktartig festgehalten,



oder endlich mit einem besonders anzulegenden Anhang darüber hinausgegangen werden. Im letztern Falle bedürfte es wieder einer modulatorischen Grundlage für den Anhang, sie wird (unter Verkürzung der letzten Melodie) etwa so —
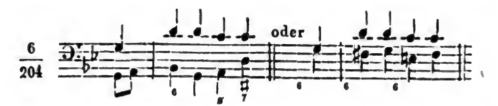


(etwas breit im Verhältniss zur Einleitung) entworfen und zu der wir die Figuration so —

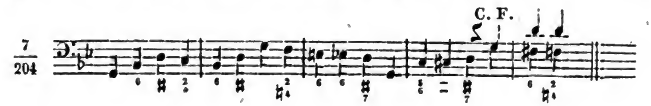


anlegen.

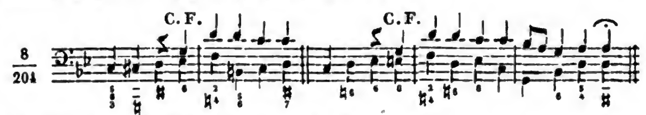
Ehe wir auf die Prüfung des eben Entworfnen eingehn, fassen wir noch eine kleine Schwierigkeit in das Auge, die sich bisweilen bei der Einleitung solcher Choräle zeigt, welche im Auftakt anfangen. Wir knüpfen gleich bei dem andern oben gewählten Choral, „Ach schönster Jesu, mein Verlangen" an. Sein Anfangston würde füglich nicht anders, als mit dem tonischen Dreiklang —



begleitet werden können; dann aber fiele die Auflösung des Dominantakkordes, der in der Regel wohl zum Schluss der Einleitung gebraucht wird, auf einen Nebentakttheil, z. B. so —



fallen, oder man müsste den tonischen Dreiklang schon die frühern drei Viertel hindurch — also vier bis fünf Viertel lang — setzen. Allein jeder in der Harmonik Bewanderte sieht auch das naheliegende Auskunftmittel. Da nämlich die Einleitung die Tonart schon festsetzt, so ist es ja unbedenklich, dem Eintritte der Choralmelodie statt der tonischen Harmonie eine andre für die gesammte Modulationsfolge passendere zuzuertheilen; es könnte z. B. die obige Einleitung von Takt 4 ab in dieser Weise



in den Choralanfang hineingeleitet werden.

Hiermit ist unser Zweck erreicht, die dritte Figuralform hat für uns ihre einzige formale Schwierigkeit verloren, die eben nur in der Anhaltlosigkeit ihrer Einleitungs-, Zwischen- und Schlusssätze beruhte. Denn alles Uebrige ist in den beiden ersten Figuralformen schon vorgeübt und konnte da unter der Leitung der Choralmelodie und ihrer Harmonie sicher erfasst werden. Sobald wir aber — dies bezeugen alle Lehrabschnitte — in einer Form erst den ersten, wenn auch noch so unbedeutenden Schritt gethan, steht unserm Fortschreiten und höherm Gelingen nichts mehr im Wege. Wir schauen das erste Gebilde, das wir erlangt haben, an und fragen uns, was daran entweder geradezu unhaltbar? oder was unbefriedigend sei? oder was, wenn auch gut, doch auf eine andre Weise geschehen könne. Jede Antwort giebt Anlass zu einem neuen Gebilde. Wenige Andeutungen können hier genügen; wir knüpfen sie an No. $\frac{2}{204}$.

E r s t e n s. Ist die modulatorische Grundlage (No. $\frac{1}{204}$) haltbar und befriedigend? — Das Erstere gewiss; das Zweite auch, wiewohl man sich auf das Nächste und Einfachste beschränkt hat und gar viele umfassendere oder sonst abweichende Grundlagen möglich sind. Hierüber ist keine Erörterung nöthig.
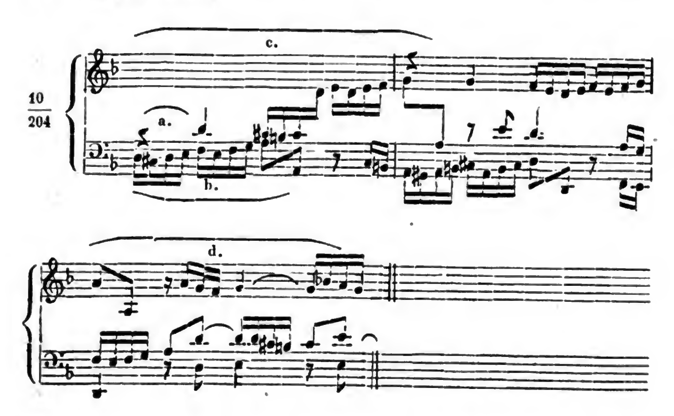
Z w e i t e n s. Ist die Figuration der Einleitung anzuerkennen? — Sie ist nicht bedeutend, aber haltbar. Nur der Alt als Oberstimme bedarf einer genügendern melodischen Ausgestaltung (Anhang C) und könnte so

9/204

intoniren. Alle sonstigen Stimmverbesserungen übergehen wir.
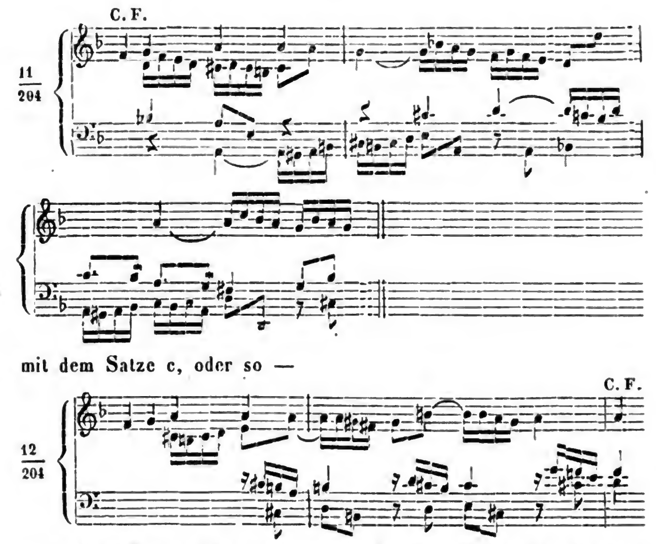
D r i t t e n s. Worin liegt die geringe Bedeutsamkeit dieser Figuration? — Zunächst in der Enge des Motivs und seiner Durch-

führung Viertel auf Viertel durch die Stimmen. Lassen wir es in einer Stimme weiter gehn und die andre (wie in No. $\frac{9}{204}$ der Alt) frei dagegen treten,



so gewinnt derselbe Inhalt Ausdehnung und Fülle, nimmt dabei, unabsichtlich und nur seinem eignen Verlangen und Gesetz folgend, einen freiern Gang und zeigt uns, wie viel wir in stetigem Fortschreiten unsrer Form abgewinnen können.

Viertens. Welchen Inhalt werden Strophen, Zwischensätze und Schluss erhalten? — In der Einleitung ist das erste oder sind die ersten Motive gegeben und schon die ersten bedeutsamern Fortbildungen enthalten. Im obigen Falle z. B. haben wir das Motiv (a) aus No. $\frac{2}{204}$ genommen; durch seine Fortführung ist das grössere Motiv b entstanden und durch die Nachfolge des Tenors der Abschnitt c gewonnen worden; später (Takt 3) hat sich, wiederum aus dem Motiv a, eine neue Gestaltung d ergeben, die wahrscheinlich gangartig bis zum Eintritt der Choralmelodie fortgeführt werden würde. Eines Weitern bedarf es nun für den ganzen Choral nicht mehr; ja es würde in der Regel die Einführung neuer Motive und Sätze zerstreuend und darum nachtheilig wirken. Folglich werden in der Regel die Strophen zur Durchführung des Motivs a Raum geben, doch könnte vielleicht gelegentlich das erweiterte Motiv b oder gar einer der Sätze c und d mit oder ohne Veränderung gebraucht werden. In den Zwischensätzen wird man freiern Raum haben, einen dieser Sätze aufzuführen und man würde trachten, dies mit einer neuen Wendung zu thun; es könnte vielleicht von der ersten zur zweiten Strophe so —



mit dem Satze c, oder so —

mit dem in No. $\frac{10}{204}$ bei c angeregten Gedanken fortgeschritten werden. Bei umfassendern Aufgaben wird man nicht blos denselben Sätzen neue Wendungen zu geben trachten, sondern auch in den verschiednen Zwischensätzen Anlass nehmen bald den einen, bald den andern Gedanken aus der Einleitung wiederzubringen. Ob das Erstere genügen, ob das Andre nöthig sein wird, welche Gedanken und in welcher Ordnung man dieselben zu benutzen hat? — darüber lässt sich nichts Allgemeingültiges festsetzen. Man folgt hierin dem Laufe des Entwurfs und der einmal angeregten Stimmung; wir rathen sogar dringend, dieselbe nicht durch vorausgefasste Plane zu stören, sondern sich ihr in jedem einzelnen Falle hinzugeben. Nur fremde, in der Einleitung nicht enthaltne Gedanken sollen aus den Uebungssätzen ausgeschlossen bleiben. Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass auch von ihnen ein glücklicher Gebrauch gemacht werden kann. Allein Lehre und Uebung haben auf fremde, wenn auch glückliche Einfälle keine Rücksicht zu nehmen, weil diese weder zu lehren noch zu lernen sind. Die Bildung beruht zunächst nur auf der Fähigkeit, einen einmal vorhandnen Gedanken (Motiv, Satz) festzuhalten und nach seiner Bedeutung um- und weiter zu gestalten. Dies, die grosse Kunst: aus Wenigem viel zu machen, ist die allein mögliche und würdige Aufgabe der Lehre.

Aus diesem Grunde führt auch der Verf. im praktischen Lehrgange nicht weiter, als bis zur dritten Figuralform einschliesslich. Die folgenden Formen oder Entwickelungen sind künstlerisch wichtig und dürften in der Theorie nicht übergangen werden. Aber ihre Durcharbeitung wird besser dem eignen Verlangen des Jüngers anempfohlen und überlassen bleiben, als methodisch und positiv gefodert werden können, weil sich hier die freie, nicht vorherzuberechnende Individualität und Stimmung mehr geltend macht, als in den ersten drei Figuralformen.

E.

Zum achten Abschnitte.
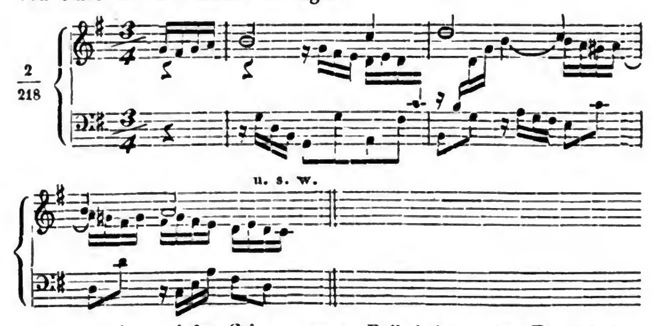
Seite 153.

Das Einzige, was bei der Einführung des Cantus firmus in abwechselnden Stimmen (S. 153, *D*) noch der Berücksichtigung empfohlen werden könnte, ist: dass man mit dem Wechsel der Stimmen kein leeres Spiel treibe, und: dass man denselben klar und dadurch fasslich bewerkstellige.
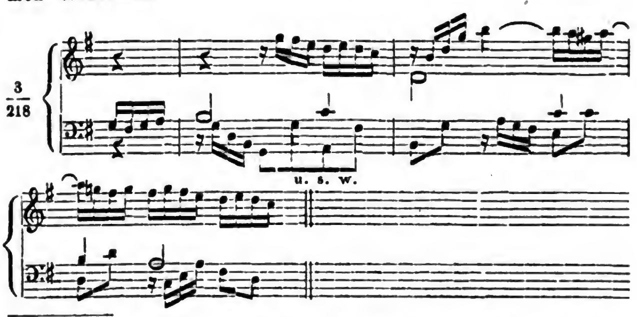
Es kann in dem Texte manches Kirchenliedes wohl ein guter Grund liegen, den Cantus firmus durch zwei oder mehr Stimmen, z. B. durch alle Stimmen eines Singchors wandern, jede Stimme mit der Strophe eintreten zu lassen, die ihrem Sinn (Th. I, S. 319) am meisten zusagt. Wo aber nicht die Klang- und Karakterverschiedenheit der Stimmen, wie eben der Chor- oder verschiedner Instrumentstimmen und verschiedner Registraturen auf der Orgel zu Hülfe kommt, wo blos der Unterschied der Höhe und Tiefe die mit dem Cantus firmus auftretenden Stimmen von einander abstuft: da thut man wohl, sich auf zwei entschieden von einander getrennte Stimmen, z. B. Diskant und Tenor, oder Alt und Bass zu beschränken, damit der Wechsel der Stimmen auch einen bestimmten Erfolg habe. Dieser letztere Fall ist im Grunde der Einzige, der jetzt in Betracht kommen kann; denn die Anwendung und Verschiedenheit der Singstimmen und Instrumente wie der Orgelregistraturen wird erst in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatz erörtert.

Findet man sich nun durch den Sinn des besondern Liedes oder aus andern Gründen angeregt, den Cantus firmus in wechselnden Stimmen zu führen, so ist ferner zu erwägen, auf welchen Punkten der Stimmwechsel eintreten soll? Zunächst ist es hier in der Regel (wo nicht ein besondrer Gedanke ein Andres verlangt) rathsam, jeder Stimme einen vollen Satz zuzuertheilen, jede Stim-

me — wie wir stets (S. 142) thun — ausreden zu lassen; z. B. der einen Stimme den ersten Theil des Chorals, der zweiten die Wiederholung, oder jeder Stimme eine ganze Choralstrophe zuzuertheilen. Sodann ist auch hier eine gewisse Ebenmässigkeit wünschenswerth, die sich darin äussert, dass jede Stimme ungefähr gleichen Antheil am Cantus firmus nimmt, und bei mehrmaligem Wechsel eine angemessne Folge beobachtet wird. So ist bei dem Vorspiel des evangel. Choralbuchs zu „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" geschehen. Dieser Choral hat einen aus zwei Strophen bestehenden ersten Theil, der wiederholt wird, und einen zweiten Theil von drei Strophen. Das Vorspiel *) lässt den ersten Theil von einer hohen Stimme vortragen.



und von einer tiefen Stimme unter Beibehaltung der Figuralstimmen wiederholen.



*) Der Cantus firmus wird im Pedal in einer vierfüssigen Stimme (s. darüber d. allg. Musiklehre, S. 138) geführt und so geschrieben.

1
218
und

Nachher nimmt die hohe Stimme die erste und dritte, dazwischen die tiefe Stimme die zweite Strophe des zweiten Theiles.

F.
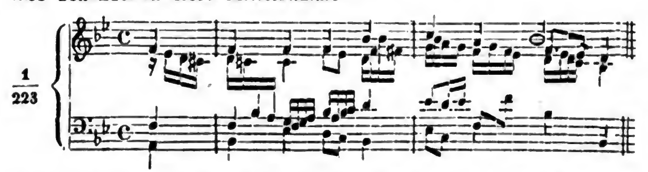
Zur vierten Abtheilung.

Zum ersten Abschnitte.
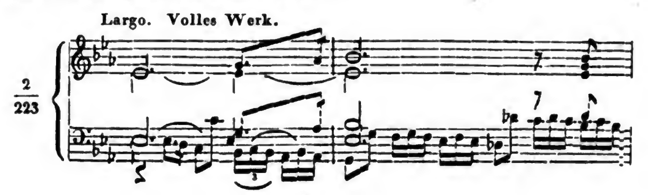
Seite 159.
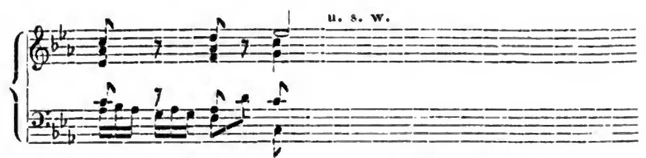
Wer erst bis zu den begleitenden Nachahmungsformen vorgedrungen ist, wird in No. 223 und der Begleitung mit einem gehenden Bass oder einem sogenannten Kontrapunkt (S. 233) einen neuen Fall zwei verschieden abgeleiteter, aber einander berührender Formen erkennen. In No. 307 bis 309 haben wir nämlich Nachahmungssätze vor uns, denen — nicht etwa eine blosse Begleitung, wie z. B. in No. 291, sondern — eine eigen karakterisirte bewegliche Stimme entgegentritt. In No. 223 ist es nächst dem Cantus firmus auch zunächst die bewegliche Oberstimme, die uns beschäftigt und die wir als einen Kontrapunkt bezeichnen könnten; die beiden Unterstimmen treten mehr zurück.

Diese Bemerkung kann uns darauf führen, einem einfach gesetzten Choral irgend eine bewegliche Stimme, z. B. dem in No. 223 behandelten diese Mittelstimme —



zuzuertheilen, oder eine bedeutsamer geführte Stimme (z. B. diesen Bass aus dem — unfertig abgebrochnen Vorspiel des ev. Choralb. zu „O Ewigkeit du Donnerwort")





dem mit einfacher Begleitung unterstützten Cantus firmus entgegen treten zu lassen.

Solche Arbeiten kann jeder für sich versuchen und sich daran in der Führung einer fliessenden oder eigenthümlich karakterisirten Stimme üben; einer Anweisung bedarf es dabei nicht. — Uebrigens werden dergleichen Formen mehr auf weltliche, als auf Choralmelodien angewendet, weil sie an der Kraft polyphoner Stimmführung nur einen beschränkten Antheil haben.

G.

Zum fünften Abschnitte.

Seite 184.

Die Choralfiguration ist eine jener Formen, die man ursprüngliche oder typische nennen kann, da sie den grössten Theil der Kunstgeschichte mitgelebt, ja die Entfaltung der Kunst zu grossem Theil an sich erlebt, durch sich haben durchgehen lassen, und man sie schon dessbalb (wie wir einst, Th. I. S. 294, vom Choral selbst aussprachen) nie ohne Ehrfurcht, ohne Pietät anblicken kann. In der Mutterkirche wurde der „Tenor" *) von den figuralen Chorstimmen umkränzt und feiernd umzogen, und nur aus ihnen keimte und blühte die ebenfalls typisch gewordne Gestalt der Fuge empor, gleichwie auch wir sie (S. 234, 419) aus der Figuration haben entstehen lassen. Unser Luther freute sich des wundersam sinnreichen Wesens, das zu ihm in den „Muteten" eines Senfl und andrer Zeitgenossen herüberkam; es ist einer der Beweise seines Tiefblicks, dass er durch die Ausartung der Kirchenmusik, und die Klagen von Seiten der erleuchtetsten Männer der Mutterkirche hindurch den guten unverweslichen Kern besser erkannt, als irgend einer seiner Zeitgenossen. Unter den

---

*) Tenor (Inhalt, Hauptinhalt) hiess die Hauptstimme, der vom ministrirenden Priester vorgetragne Cantus firmus, um den herum (*in corona*) der Chor der dienenden Knaben figural sang, oder (nach ursprünglicher Weise) diskantisirte, abweichend sang.

Neuern ist es Seb. Bach, der diese Form eifrigst angebaut und in mannigfachster Weise verherrlicht hat. In seinen kirchlichen Gesängen und Orgelkompositionen liegt ein Schatz der tiefsinnigsten und frommsten Figuralsätze für diejenigen Nachkommen aufbewahrt, welche religiöse und musikalische Empfänglichkeit dafür auferzogen haben; so lange es ein deutsches Herz giebt für christliche Weisen, so lange wird sein Choral: „O Mensch bewein' dein' Sünde gross" (mit dem der erste Theil der Matthäischen Passion schliesst), seine Bearbeitung des Liedes „Schmücke dich, o liebe Seele" für die Orgel (viel andrer Werke gleicher Art zu geschweigen) im empfänglichen Gemüthe wiedertönen und die innersten Saiten mit seinem frommen Anhauche beseelen.
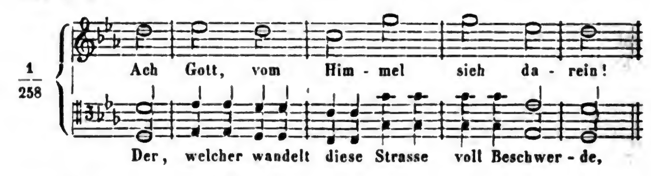
Aber auch in der nachfolgenden Zeit, bis auf unsre Tage, — in langer Abwendung von Kirche und Kirchenmusik und unter dem Vorwalten weltlicher, namentlich dramatischer Kunstinteressen, — haben besonders die evangelischen Kirchenkomponisten ihre Anhänglichkeit an diese Form bewährt. Der bei weitem grösste Theil aller im Druck erschienenen oder unter dem Gottesdienst improvisirten Vor- und Nachspiele für Orgel gehört ihr an, z. B. die grösste Zahl der Präludien in Fischer's Choralbuch*) und ähnlichen frühern Werken. Dass unter der Menge dieser Arbeiten nicht alle vollendet, viele in der That mehr Produkte einer künstlerischen Manier, als Erzeugnisse eines erweckten und gereiften Geistes sind, dass mancher fromme und pflichteifrige Organist bei dem Mangel an genügenden Bildungsanstalten und unter dem Druck ungünstiger Verhältnisse, einer kümmerlichen Existenz u. s. w. nicht Musse und Kraft zu höherm Vollbringen gefunden hat: das Alles kann nicht geleugnet werden, darf uns aber noch weniger dahin bringen, die Schwächen einzelner, selbst vieler einzelnen Werke der Kunstform beizumessen. Noch ist die Kunst der Figuration nicht ausgestorben; sie kann nicht aussterben, so lange es eine christliche Kirche und für kirchlichen Gesang den Schmuck der Orgel und Chöre giebt; sie ist eben eine typische Gestalt; sie kann auch nicht erschöpft werden, wird sich neu erfrischen, so oft ein künstlerisches Gemüth mit frischem Empfinden in eigner Weise und Tüchtigkeit sich ihr zuwendet. Wem — wie dem Verfasser — die seltne Freude geworden ist, den im Oratorium so berühmten Friedrich Schneider in Dessau (oder seinen Bruder, den trefflichen Organisten in Dresden) auf der Orgel in Fugen und unerschöpflichen Figurationen den reichsten Geist und hohe Meisterschaft in Satz und Spiel offenbaren zu hören: der wird die Richtigkeit dieser

*) Gewöhnlich ist nicht der ganze Choral, sondern nur ein Theil desselben figurirt.
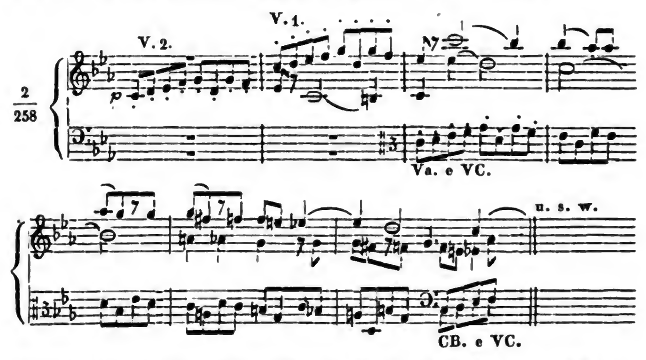
trostvollen Versicherung aus unmittelbarer Wahrnehmung bezeugen können.

Eine interessante Anwendung hat unsre Form an einer Stätte gefunden, wo man sich ihrer nicht hätte versehen sollen, nämlich in Mozart's Zauberflöte; und man hat ihr sogar die Ehre erzeigt, sie da für noch etwas Andres anzusehen, nämlich für eine Fuge zum Choral (S. 337); worüber in dem Nachtrage zur zweiten Abtheilung des vierten Buches zum vierten Abschnitte noch Einiges zu sagen sein wird.

Die Einführung Tamino's in den mysteriösen Prüfungspfad durch die geharnischten Männer hat Mozart mit geheimnissvoller Feierlichkeit zu umgeben gewusst, indem er von den Geharnischten den Choral: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" in Oktaven (Bass und Tenor —



unter Begleitung von Flöte, Oboe, Fagotten und Posaunen) singen und die Saiteninstrumente dagegen figuriren lässt. Dies —
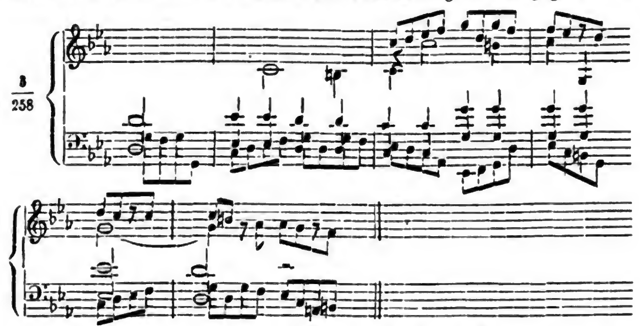


ist nach einer freien Einleitung von sechs Takten, der Anfang der Figuration. Man gewahrt sogleich in den neun ersten Achteln das Hauptmotiv, im vierten und fünften Takt in der Oberstimme ein zweites Motiv, in dem *c—h—c* der zweiten Violine*) einen kleinen

*) *V* bezeichnet: *Violine*, *Va*: *Viola*, *VC*: *Violoncello*, *CB*: *Contrabasso*.

Gegensatz zum Hauptmotive, und in den letzten vier Achteln den Eintritt des Basses mit dem Hauptmotive.

Der ersten Strophe tritt sogleich das Hauptmotiv zweimal im Bass, einmal in der Oberstimme mit seinem Gegensatze gegenüber;



von den letzten Takten aus arbeitet das zweite Motiv mit gehendem Basse der zweiten Strophe entgegen, bei deren Schlusse das Hauptmotiv, durch drei Vortöne erweitert,



wieder durch drei Stimmen geht. Das Ganze ist mit der Leichtigkeit geführt, die ein solcher Meister der Töne überall bewährt und der Schauplatz dieser Oper foderte, und hat dabei von der ursprünglich ernstern Form genug des Ernstes und geheimnissvoller Weihe angenommen, um dem Moment des Dramas auf das Glücklichste zu entsprechen. Das dem Raume nach fast vorherrschende zweite Motiv bietet sich dabei als beweglicheres, empfindungsvoll doch leichteres Element; das Hauptmotiv, und was sich ihm (wie in No. $\frac{2}{258}$) im Bass anhängt, hält die ernstere Würde gewichtiger fest.

Dass übrigens die Kunst der Figuration gegen eine gegebne Melodie in ganz andern Kunstformen, namentlich in allen grössern Tonsätzen vom grössten Einflusse, ja unentbehrlich ist, wird sich besonders in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze deutlichst offenbaren.

II.

Zur ersten Abtheilung des vierten Buchs.

Zum ersten Abschnitte.

Seite 194.

Jede der in unsern Tagen so zahlreich erscheinenden Etüden-Sammlung bietet in der Mehrzahl ihrer Sätze Anwendungen der freien, zur Homophonie zurückgewendeten Form; so — um aus der verbreitetsten Sammlung nur ein Paar Beispiele herauszugreifen — das erste Heft von J. B. Kramer's *Études pour le Pianoforte* No. 1, 2, 13 und No. 5, 7, 9, von denen die ersten drei Sätze mehr präludienhaft, die letzten drei mehr liedmässig sind.

Es wird dem Schüler nützlich sein, dergleichen Sätze zu zergliedern, ihre Form und Entstehungsweise sich klar vorzustellen und gelegentlich ähnliche Sätze über andre Motive zu gestalten. So hebt z. B. No. 1 nach dem ersten Akkorde mit einem Gange figurirter Sextakkorde an, der sich durch mehr als zwei Oktaven hebt und mit andrer Motivirung wieder senkt, um im Dominanttone zu schliessen, statt dessen der Quartsextakkord der Haupttonika folgt. Ein ähnlicher Gang führt hinab und verändert wieder hinauf, worauf der Schluss mit harmonischer Figurirung gebildet wird. Das ganze ist also eine Reihe verknüpfter und verwandter Gänge, die zu gar keinem bestimmtern Satze führen. Dagegen beginnt No. 5 mit einem zwar figuralen, aber liedmässigen Satze von sechs Takten, der mit dem siebenten schliessen sollte, dessen Schlusstakt aber gleich zum Wiederanfang des Ganzen auf der Dominante benutzt wird. Eine zweite Wiederholung tritt in der Parallele auf und führt in weiterer Ausbreitung zum Schlusse des Ganzen. Es ist dieselbe Konstruktion im Grössern (nur mit einem verlängerten Schlusse), die wir schon vor uns gehabt haben, eine Folge von drei Sätzen statt einer aus Vorder- und Nachsatz gebildeten Periode.
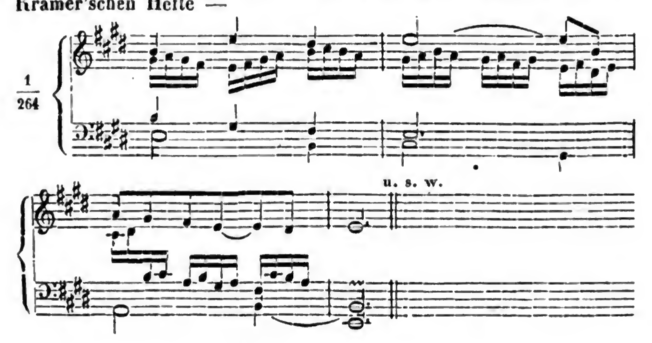
Man gewahrt schon hier, dass dergleichen Gebilde für uns keine neue Lehre oder Schwierigkeit enthalten, und wir werden nur zu ihnen greifen, wenn uns ein freier und bestimmter künstlerischer Antrieb zu ihnen hinleitet, oder wenn wir eine neue Form suchen, unsre Gewandtheit zu erhöhen. — Doch kann dabei auch nicht unbemerkt bleiben, dass im Allgemeinen diese ganze Kunstform im künstlerischen Sinne nicht die ungemässigte Schätzung und Verbreitung verdient, die ihr eben jetzt zu Theil wird. Denn sie hat an der innern Mächtigkeit der Polyphonie nur geringen Antheil, entbehrt den Ideenreichthum der grössern zusammengesetzten Formen und hat sich dabei doch schon von der Innigkeit und

reinen Seelenstärke, deren das freie Lied fähig ist, mehr oder weniger entfernt; sie ist eine der Misch- und Uebergangsformen, in denen sich nicht sowohl die bestimmte Kraft einer Grundform, als vielmehr die Schrankenlosigkeit, Ungehemmtheit des durchaus in sich freien Künstlergeistes weiset und, die entschiednern Formen vor Erstarrung behütend, die Flüssigkeit und Lebendigkeit des künstlerischen Gestaltens unterhält. Dieser Ausspruch trifft allerdings nicht einzelne Arbeiten in einer solchen Form, sondern nur den Grundbegriff der Form selbst; und es giebt, seiner unbeschadet, bekanntlich gar manche Etüde und andre hierher zu zählende Tonstücke, die wahre Kunstwerke sind, denen also diese ihre Form wahrhaft gerecht und nothwendig ist. — Was übrigens den Antheil der neuesten Zeit an der Etüdenform so weit ausgebreitet hat, ist das Bedürfniss der grossen Klaviervirtuosen (und ihres Gefolges), ihre besondre Geschicklichkeit in eigen erfundnen Passagen und Begleitungen zu zeigen. Dies kann nun allerdings nicht leichter und passender geschehn, als in der Etüdenform, die sich aus der erwählten Form sogleich ihr Hauptgeschäft macht und von der sich der Dilettant überreich beschenkt meint, wenn nebenbei ein wärmerer künstlerischer Anhauch fühlbar wird.

I.

Zu Seite 196.

Der in No. 264 mitgetheilte Liedsatz hat einen nicht unbedeutenden Antheil an polyphoner Fassung. Es könnte aber hier, wie in der Choralfiguration (S. 533) auf eine einzige Figuralstimme mit einfachen Begleitungsstimmen, einer Hauptstimme gegenüber, zuzückgegangen werden. So ist die zwanzigste Etüde im zweiten Kramer'schen Hefte —
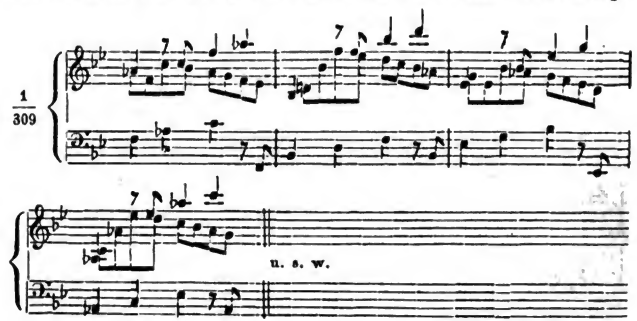


verfasst, ein zweitheiliger Liedsatz, der sich nach einem Mittelsatze (dritten Theile) wiederholt und mit einem Anhang schliesst. Man sieht sogleich im Anfang, dass die beiden Unterstimmen sich als einfache Begleitung unterordnen, der Tenor im dritten Takte sogar, um es den andern Stimmen bequem zu machen, pausirt. — Wollte man sich vorstellen, dass Kramer die Melodie vorgefunden oder vorauskomponirt, so hätten wir hier an einer weltlichen Melodie denselben Fall vor uns, den wir in No. $\frac{1}{223}$ an einer Choralmelodie betrachtet haben. Auch hier also berühren sich zwei Formen; wer der in No. $\frac{1}{223}$ aufgewiesnen mächtig ist, dem wird sich auch die oben gezeigte nicht spröde erweisen.

K.
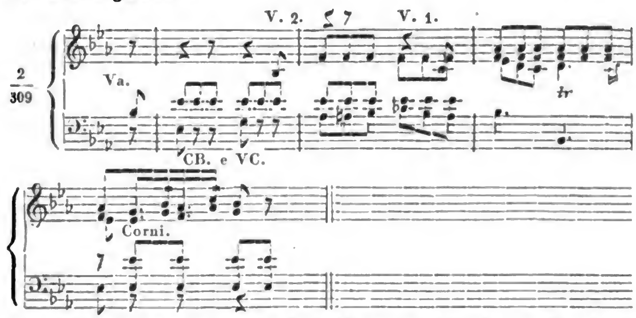
Zum siebenten Abschnitte.

Seite 233.
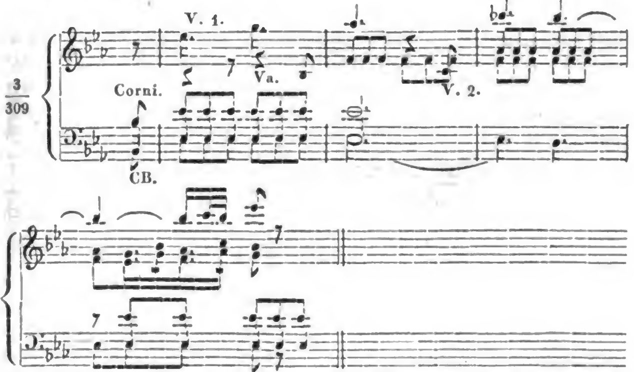
Die Lehre (und demnach das Hauptwerk) hat es vornehmlich mit den aus der Idee der Nachahmung selbständig entspringenden Formen zu thun. Allein diese Idee hat tausend und aber tausend Anknüpfungen, auch da, wo sie nicht den Karakter der Kunstform selbst bestimmt, — wie wir ja auch schon in No. 276 ein Tonstück haben beginnen sehen, das keineswegs durchgängig auf Nachahmung beruhte. Besonders in grössern polyphonen oder zur Polyphonie hinneigenden Tonstücken regt sich allaugenblicklich eine Nachahmung bald einzelner Motive, bald ganzer Sätze. So finden wir — um nur aus tausenden ein Paar Beispiele herauszugreifen — im ersten Satze von **Mozart's** *G*moll-Symphonie diese Nachahmung:
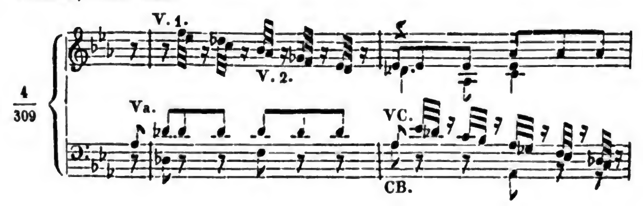


und gleich der folgende Satz, das Andante, beginnt mit einem Nachahmungssatze,



der sich mehrmals in verschiedner Weise wiederholt, z. B. gleich vom achten Takt an so,
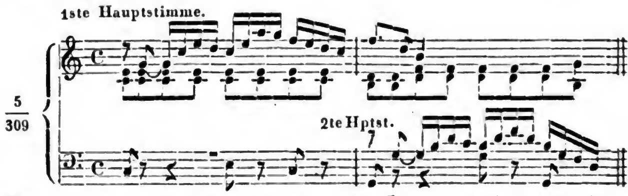


(die erste Violine ahmt sehr frei, nur die Hauptpunkte andeutend, den Bass aus No. $\frac{2}{309}$ nach) oder (S. 35 der Breitkopf'schen Partitur) mit genauerer Nachahmung des Bassmotivs in der ersten Violine, oder hier —



wo das erste Nachahmungsmotiv sich mit einem andern (in erster Violin und Violoncell) vereinigt. Es genügt, wie gesagt, an diesen Beispielen, weil sich ähnliche mehr oder weniger ausgedehnte in allen grössern Tonstücken auf den ersten suchenden Hinblick finden.

Wir wollen nicht von dieser Betrachtung der Nachahmungsformen (die in der Vokal- und Instrumentallehre weiter geführt wird) scheiden, ohne uns nochmals Rechenschaft über den Sinn derselben abzulegen.

Zuvörderst wissen wir bereits (S. 143), dass in allen polyphonen Sätzen ein höheres Leben die theilnehmenden Stimmen durchdringt, und dass diese nach Selbständigkeit vordringenden Stimmen nur durch ein freies Interesse an dem von einer unter ihnen vorgetragnen Satze (S. 199) zur Nachahmung angeregt werden. Dieser Satz kann so wichtig werden, dass er unser ganzes Interesse in sich zieht und uns zu den Formen des Kanons (S. 445) und der Fuge (S. 234) hinleitet, oder uns wenigstens (S. 230) zu den durchgeführten aber mehr gangartigen Nachahmungsformen veranlasst; es kann aber auch nur gelegentlich erwachen, so dass sich, wie in der Mozart'schen Symphonie, polyphoner und homophoner Satz mischen, die Stimmen bald sich einer einzigen Hauptstimme unterordnen, bald zwei oder drei Stimmen abwechselnd, wie z. B. hier —



Hauptstimme sind, bald zwei oder mehr Stimmen sich in einzelnen Abschnitten vorübergehend zu polyphonem Gesang und Nachahmung erheben. Alle diese verschiednen Weisen haben, jede an ihrer Stelle, ihr vollkommnes Recht; wir müssen zu jeder, also auch zu nachahmender, fugirender, kanonischer Abfassung vollkommen geschickt sein.

Dagegen wollen wir uns in aller Strenge davor hüten, irgend eine dieser Schreibarten willkührlich anzuwenden, entweder aus Gewohnheit (die zur Manier würde) oder gar aus Eitelkeit, etwa um unser Geschick in der Nachahmung zu zeigen. In dieser Beziehung hat die ältere Theorie und die ihr anhängige Kritik viele Verirrungen hervorgerufen. Man hat sich von der richtigen Würdigung der nachahmenden und kanonischen Formen dahin verirrt,

ihnen eine unbedingte Schätzung (gleichviel, ob sie am rechten Ort, aus der Idee des Kunstwerks heraus erschienen, oder nicht) zu zollen, und sich öfters gar dahin bringen lassen, den Werth eines Kunstwerks und die Würdigkeit eines Künstlers nach der Masse der Nachahmungen oder sogenannten gelehrtern (kontrapunktisch umkehrbaren) Sätze zu ermessen. In dieser Hinsicht hat man sich übermässig an den häufigen Nachahmungen in Mozart's und Andrer Werken ergötzt, und andre Meister (z. B. Forkel den einzigen Gluck) wohl gar getadelt, wenn ihre Ideen sie auf andre Wege führten, während eine tiefere Einsicht in jene belobten Werke, selbst in die des gelehrtesten Tonsetzers Seb. Bach (nach Jener Ansichtsweise zu reden), sogleich erkennen muss, dass jene Meister von allem Prunk und Tand falscher Gelehrsamkeit als rechte Künstler sich fern und frei hielten (und in ihren Meisterwerken am freiesten) dass sie zu jeder Form bereit und geschickt waren und dabei keine als die ihrer Aufgabe gemässe ergriffen, — wie z. B. Seb. Bach in seinem grössten Werke, der Matthäischen Passion, die ihm so naheliegende Fugenform nur in zwei Fugato-Sätzen angewendet hat. Es sind uns Sonaten, Liedersammlungen, ja ganze Opern Neuerer (und Talentvoller) zu Gesicht gekommen, die durch dieses Missverstehn so tief in das verfitzte Gestrüpp unaufhörlicher Nachahmungen hineingeführt waren, dass der vom Vorurtheil der Schule irregeführte Geist vergebens arbeitete, sein eigentliches Ziel zu erreichen.

Oefters wird auch wohl zu den Nachahmungen und Stimmablösungen gegriffen, weil der Geist des Tonsetzers nicht sogleich den Gedanken vollenden, den einen angeknüpften Faden weiter führen kann, — also aus Schwäche der Konzeption oder des Karakters. Wer von seiner Idee ganz erfüllt ist und sie mit männlicher Kraft festhalten kann, dem gelingt es, sie in bestimmten und befriedigenden Zügen zu offenbaren; so sehen wir in den grossen Melodien Beethoven's, Bach's, Gluck's. Wer sich nur heiss angeregt fühlt, nicht aber durchglüht und zur Vollführung in einem Zuge gekräftigt, der kann aus kleinern, vielleicht glücklicher — oder tief empfundnen Motiven und Sätzen in geschickter, feiner Arbeit ein Werk mosaikartig zusammensetzen, das uns ergötzt und anregt; aber die tiefe nachhaltige Wirkung eines ungestört in ganzer Fülle sich ergiessenden Gemüths kann der musivischen Arbeit nimmer gelingen. — Auch hier müssen wir der ältern Lehrweise einen grossen Theil der Schuld beimessen. Sie hat nach ihrem eignen Bekenntnisse nicht vermocht, die Kraft der Melodie und des Rhythmus in seinen geistigern und grössern Verhältnissen im Schüler zu erziehn, sondern nur zu abstrakter Harmonie und eben so abstrakten kontrapunktischen Geschicklichkeiten angeleitet. Kein Wun-

der, wenn selbst begabtere Schüler an dieser Lücke in ihrer Ausbildung oft schwer zu leiden und fremde Schuld zu büssen haben!

L.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 268.

Indem der Verf. die Fugenlehre, — einen der wichtigsten Abschnitte der ganzen Kompositionslehre um seines Gegenstandes und um seiner entwickelnden Kraft willen, — auf Anlass der dritten Ausgabe wieder einmal mit seiner eignen Lehrweise in der Ausübung vergleicht, wie sich dieselbe an steter Erfahrung ausgebildet hat: muss ihm wieder der mächtige Vortheil des lebendigen Unterrichts vor dem schriftlichen (den er sich freilich niemals verfehlt und in den neuen Vorreden, Th. I. S. IX. wenigstens angedeutet hat) recht schlagend vor Augen treten. Im lebendigen Unterricht hat der Lehrer bestimmte Persönlichkeiten vor sich, die er nach Fähigkeit und Vorbildung kennt, fortwährend beobachtet, nach deren jedesmaligem Vermögen oder Bedürfniss er sich in jedem einzelnen Moment des Lehrgangs einrichten, jetzt Manches voraussetzen, jetzt Manches nachholen, jetzt eilen, jetzt zögern kann. Das Buch muss jedem Leser gerecht sein, jedem billigerweise vorauszusehenden Bedürfnisse entsprechen und hülfreich werden; es kann daher nicht fehlen, dass es Manches bringt, was einem Theil der Leser unnöthig ist, während ein andrer Theil es nicht entbehren kann. Daher vermag der lebendige Unterricht für jeden Einzelnen kürzer zu sein und schlagender zu wirken; das Buch hat dagegen nur den Vorzug — allerdings einen bedeutenden — grösserer Vollständigkeit und umfassenderer Vorsorge aufzuweisen, abgesehn von der wichtigsten Bedeutung aller Schrift: dass sie ihren Inhalt von der Persönlichkeit eines Einzelnen loslöset und zum gemeinsamen Besitz aller macht, zu einem festen Besitz, den Alle benutzen und alle fördern können.

Die Wichtigkeit der Schrift wird nicht bestritten werden können. Das aber bleibt Gegenstand steter Sorgfalt für den Lehrer, seiner schriftlichen Mittheilung so viel wie möglich die Vortheile der mündlichen Lehre neben den eignen zu bewahren. Hierin befriedigt der Verf. sich selber um so schwerer, je erwünschter

sich die praktische Lehrthätigkeit an der wachsenden Erfahrung und Uebung steigert. Dies veranlasst die nachfolgenden Mittheilungen über die Lehrmethode bei der Fuge.

Die Erfindung des Thema's in methodischer Entwicklung macht den Anfang. Als Grundlage wird die aufsteigende Tonleiter (oder ein Theil derselben) von der Tonika aus festgesetzt und der Schluss muss ein Ganzschluss im Hauptton sein. Man weiss (S. 263) dass diese Grundlage die regelmässige Bildung des Gefährten verstattet, also einstweilen die Ausnahmgesetze über denselben entbehrlich macht. Von diesen Thematen werden einige zu Entwürfen einer einzigen (vollständigen oder übervollständigen) Durchführung benutzt und mit einem aus derselben entwickelten freien Satze (nach Art der Zwischensätze in der Tonart der Dominante als erster Theil einer Fuge (S. 366) oder im Hauptton als Fugato oder Fughette (S. 314) geschlossen. Eine Zeitlang werden blos Entwürfe gemacht, bis der Schüler darin eine gewisse Leichtigkeit, Freiheit und Kühnheit erlangt hat. Dann erst werden die Entwürfe, die es verdienen, ausgeführt. Geschieht dies zu früh, so wird der Schüler leicht befangen, und verirrt sich in Gesuchtheit oder wagt sich nicht über das Nächstliegende und Triviale hinaus.

2.

Nach dem Vortrag der ersten Ausnahmregel (S. 269) wird eine neue Reihe von Thematen auf der Grundlage der hinabsteigenden Tonleiter, ebenfalls von der Tonika ab, methodisch entwickelt und bearbeitet.

3.

Nach dem Vortrag der zweiten bis vierten Ausnahmregel wird eine dritte Reihe von Thematen mit ganz freigegebnem Einsatz (also auch auf der Dominante oder sprungweis) entwickelt und bearbeitet. Hiermit muss die Bildung des Themas hinlänglich geübt sein und für die weitern Fälle kann der Schüler ohne besondre Anleitung die erfoderlichen Themate erfinden.

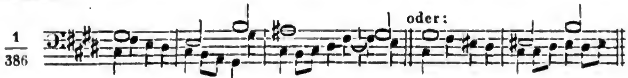
Wir werden diese methodischen Winke gelegnen Orts fortsetzen. Soviel muss schon hier einleuchten, dass auf diesem Wege reiche Uebung erzielt und aufgehäuftes Theoretisiren vermieden wird.

M.
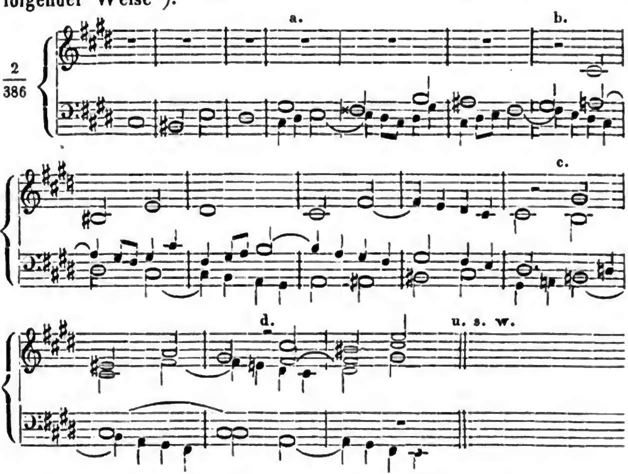
Zum fünften Abschnitte.

Seite 272.

In eigenthümlicher Weise verfährt Seb. Bach in der fünfstimmigen *Cis*moll-Fuge, deren Thema in No. 323 mitgetheilt ist. Die regelmässige Beantwortung hätte den zweiten Ton des Gefährten eine Stufe tiefer, folglich statt der übermässigen Quarte eine grosse — oder, dem Führer homogener, eine kleine Quinte gebracht.



Beides würde das Thema entstellt und den ganzen Satz verdorben haben, gleichviel, ob man die vorstehenden oder glücklicher gebildete Gegensätze aufgestellt hätte. Bach antwortet dafür in folgender Weise*).
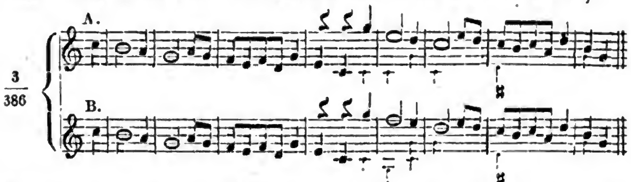


Der Tenor giebt den Gefährten bei a in genauester Nachbildung (nach dem Grundgesetz der Beantwortung S. 263), tritt also mit seinem zweiten Ton in die Tonart der Dominante. Der Alt bringt, mit einem Rücktritt in den Hauptton, bei b den Führer

*) Beiläufig sei nur erwähnt, dass der Anfangston des Themas in allen Stimmen ausser der ersten verkürzt ist zu Gunsten leichterer Eintritte.

wieder. Nun erscheint bei c der Gefährte im zweiten Diskant, und hier wird der zweite Ton regelmässig um eine Stufe tiefer gesetzt; allein Bach kann darum die karakteristische Quarte nicht aufgeben. Hätte er also wie zuvor bei a antworten und abermals mit *gis—fisis* in die Dominante steuern sollen? Nichts wäre dem tiefsinnigen Gang und der Würde des Ganzen mehr zuwider gewesen, als diese innerhalb weniger Takte immerfort hin- und hergehende Modulation. Es wird also von jenem *eis* aus das Thema streng nachgebildet und hiermit in die Unterdominante modulirt, aus der sich nun, bei d, der erste Diskant wieder in den Hauptton erheben und die ganze Durchführung auf das Würdigste und Festeste abschliessen konnte. Die stille langsame Bewegung des Themas in tiefen Tönen foderte Erhebung, die sich auch in dem Uebergang zur Dominante (a) aussprach. Schon hier aber wurde nicht in ihr geschlossen, sondern sogleich von ihr weg und in den Hauptton zurückgelenkt. Zu seiner grössern Befestigung und als Gegengewicht gegen die früh eingetretne Oberdominante wird die Unterdominante eingeführt und damit gleich der ersten Durchführung gesättigte Modulation zu Theil.

Noch eine Wendung scheint wenigstens bei einem Theil der hierhergehörigen Fälle möglich: die Beibehaltung der siebenten Stufe auch im Gefährten, aber erniedrigt, — mithin als vierte des Haupttons. Das Thema No. 377 könnte nicht blos wie hier bei A,



sondern auch wie bei B beantwortet und die siebente (eigentlich vierte) Stufe im Gefährten mit dem Dominantakkord oder der Unterdominante harmonisirt, oder auf dem ersten Ton nach *D*moll und dann zurück nach C oder gleich nach G gegangen werden.

Unzulässig können wir diese Wendung nicht nennen, sie mag in irgend einem besondern Fall auch vortheilhaft erscheinen. Allein im Allgemeinen würden wir sie bedenklich finden, weil sie in zweideutiger Weise zwischen Haupt- und Dominantenton tritt. Oben bei A ist entschieden *C*dur festgehalten, bis eben so entschieden *G*dur eintritt; in No. 378 ist die Modulation nach *G*dur zwar übereilt, aber doch entschieden; die Gestaltung aber bei B ist unentschieden, — wofern man sie nicht etwa nach *D*moll oder sonst in eine fremde Tonart wendet.

N.

Zu Seite 278.

Man muss schon inne geworden sein, dass die ganze Lehre von der Bildung des Gefährten auf Vernunftgründen beruht, die aus dem Wesen der Fugenform im Allgemeinen oder des besondern Falles genommen sind. Daher konnte in verschiednen Fällen das Entgegengesetzte recht sein; einmal (S. 264), dass wir das Thema getreu beibehielten; dann (S. 268), dass es zu Gunsten der Modulation geändert; dann wieder (S. 284), dass es ungeachtet der Modulation doch beibehalten wurde. Alle diese abweichenden Bestimmungen können weder schwer zu fassen noch belästigend für die Praxis erscheinen, sobald man sich nur entschliesst und gewöhnt, überall auf den Grund der Sache zu dringen. — Es folgt aber ferner daraus, dass in besondern Fällen in der That die Bildung des Gefährten auf mehr als eine Weise geschehn kann, ohne dass man gerade eine für falsch, die andre für richtig erklären dürfte; es kommt darauf an, von welchem Standpunkte der Komponist ausgeht, was er zunächst bezweckt. Hierzu geben wir noch ein Paar einzelne Belage.

1.

Wie müsste dieses Thema (von Bach)



beantwortet werden? — Man hätte die drei ersten Töne (*c*, *h*, *c*) für eine Figurirung der Tonika zu achten; es wär' also der Fall vorhanden, dass ein Thema zu Anfang von der Tonika zur Dominante schritte und mit dem umgekehrten Schritte
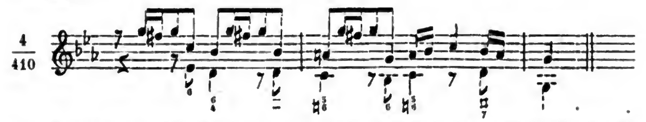


beantwortet würde. So findet sich auch die Antwort in den neuern Ausgaben des wohltemperirten Klaviers*), dem die Fuge angehört, Takt 3 und 15.

Demungeachtet lässt sich aus der Natur des Themas ein gerechter Zweifel gegen diese Beantwortung erheben. Führen wir das Thema auf seinen Kern zurück, so hat es diese Gestalt:

*) Z. B. denen von Breitkopf und Härtel und Peters in Leipzig, in der Gesammtausgabe der Bach'schen Klavierwerke.
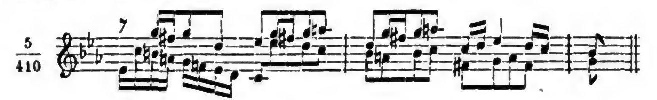


Das Fortschreitende, eigentlich Werkthätige in ihm ist offenbar die Folge der abwärts schreitenden Töne *as*, *g*, *f*, *es*, die von *c* hinwegstreben, erst — gleichsam an dasselbe gebunden — mehrmals darauf zurückkommen, dann sich losreissen. In diese Tonreihe führt nun der Hülfston *g* auf das leichteste ein, während der in No. $\frac{2}{410}$ dafür gesetzte harmonische Ton eher eine Stufe abwärts gehen möchte (freilich unter Veränderung des ganzen Themas),
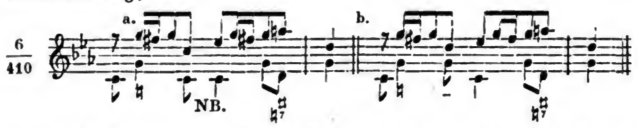


um konsequent zu bleiben und jeden wichtigen Taktmoment durch eine neue Harmonie zu bekräftigen.

Daher würden wir die pünktliche Beantwortung — von No. $\frac{2}{410}$ aus so fortfahrend —



vorziehen und die neuere Beantwortung*) einem zu ängstlichen Festhalten an dem wörtlichen Gebot der Regel beimessen, das irgend einen frühern Herausgeber zur Aenderung des *d* bewogen hat. Auch der harmonische Gesichtspunkt führt auf unsre Annahme. Die jetzige Beantwortung giebt die bei a ersichtliche Harmonieordnung,



in der die Harmonie der Dominante beschränkt und die nachfolgende der Tonika durch ihren übereilten Eintritt auf dem vierten Achtel geschwächt wird, während unsre Beantwortung (b) der Dominantenharmonie Raum gewährt und die nachfolgende bestimmt und kräftig auf dem gewesenen Hauptton einführt.

---

*) Die Beantwortung in No. $\frac{5}{410}$ erinnern wir uns in einer ältern korrekten Handschrift (wahrscheinlich von einem Schüler Bach's herrührend) und, wenn wir nicht irren, auch in einer ältern Ausgabe gefunden zu haben.
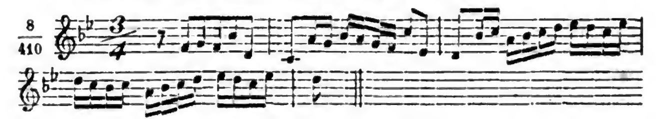
Dass übrigens der Gang, den wir oben in No. $\frac{3}{410}$ als Grundgedanken des Themas angesehen, auch Bach dafür gegolten, zeigt sich in der weitern Benutzung desselben, z. B. hier —
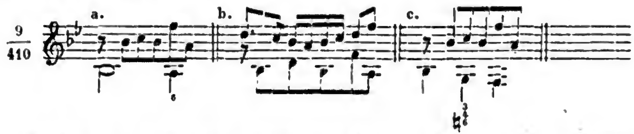


im ersten Zwischensatze, wo derselbe aufwärts geführt wird, und so in der ganzen Fuge bis auf jene einzelnen Takte 3 und 15.

2

Wie sollte wohl dieses Thema von Bach —



beantwortet werden? — Man könnte die ersten drei Noten für eine Figurirung der Dominante ansehn und so, wie hier bei a, —
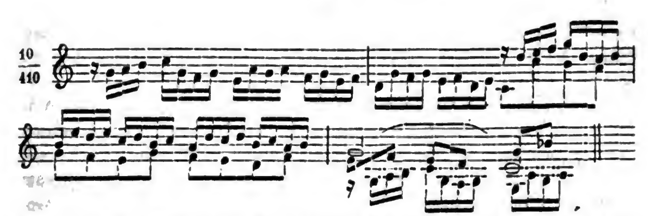


beantworten; dies wäre keineswegs falsch; es würde nur voraussetzen lassen, dass zu dem einen (figurirten) Ton b wahrscheinlich auch nur eine Harmonie gestellt würde, wiewohl auch eine andre aber fremdere Behandlung (z. B. die bei c) möglich wäre.

Bach hat besser, — so wie bei b, — geantwortet. Nicht in dem einen *f*, das in *b* verwandelt wird, sondern in dem *f*, der Dominante, die sich mit der nachfolgenden Tonika, *b*, verbindet, ist die Tonart bestimmt. Bach nimmt statt des Hülfstones im Gefährten einen harmonischen Beiton und so schliesst er seine Antwort nicht mit einem einzigen Ton, sondern mit vollständigem tonischen Dreiklang *b—d—f* an die Haupttonart an, erfüllt also die Absicht der Regel (S. 268) nur um so stärker.

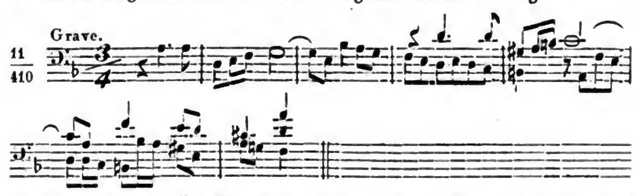
Uebrigens stossen wir hier auf einen Fall, der an das S. 547 bei No. $\frac{3}{386}$ Gesagte erinnert. Bach *) beantwortet ein mit der Dominante anhebendes Thema wörtlich (also wider die S. 273 gegebne Regel) folgendermassen, —

*) Band 9, der Peters'schen Ausgabe, No. 8, S. 54.



also nicht die Dominante mit der Tonika (*c e fis*, oder *c d e fis*), sondern mit der höhern Quinte und verwandelt *fis* in *f*. Er hält also *C*dur an der Stelle fest, wo *G*dur hätte kommen sollen. Aber nun giebt er diesem Zug nach, wendet sich in die Unterdominante *F*dur, geht von da geradezu zu einem Schluss in *G*dur hin und bringt dann das Thema, *C*dur und *F*dur, wieder. Es ist eine Abweichung, der eine ganz bestimmte Neigung nach sinkender Modulation zum Grunde liegt; eine Abweichung vom allgemeinen Modulationsgesetze, die uns schon aus Th. I, begreiflich ist.

Zuletzt betrachten wir einen noch freier behandelten Fall. In einem ungedruckten Werk ist folgende Beantwortung



gesetzt worden. Die Regel wäre mit einem dieser Einsätze des Gefährten



befriedigt gewesen, aber der Gang des Themas in Stocken gerathen.

In gleichem Sinne, wie oben bei No. $\frac{9}{410}$, fasst Bach

3.

nicht blos Hülfstöne, sondern auch harmonische Beitöne, z. B. in der *Cis*dur-Fuge aus dem ersten Theil des wohltemperirten Klaviers

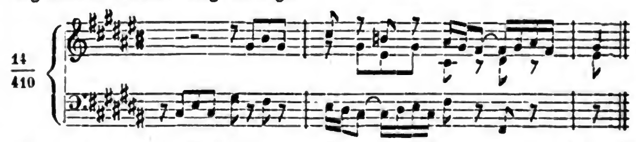


als blosse Figurirung der Tonika und Dominante (*cis—eis—cis* als

Figurirung von *cis*) auf, wenn die Bewegung oder der Sinn des Satzes rathsam macht, für beide Töne eine einzige Harmonie zu setzen.

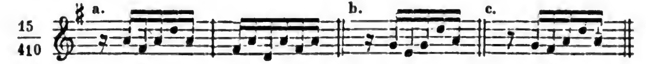
Zugleich zeigt sich aber noch eine Abweichung eigner Art, die an den im Anhang M bei No. $^{2}_{386}$ besprochnen Fall erinnert. Die regelmässige Antwort wäre die oben bei b angeführte gewesen. Bach aber geht von der Tonika, mit der er auf die Dominante antwortet, in genauer Nachbildung weiter, schliesst also den Gefährten in der Unterdominante. Warum dies? —

Erstens wollte er das kleine Thema (es besteht aus sechs kurzen Noten) nicht noch mehr abändern. Zweitens musste er eben wegen der geringen Bedeutung des Themas Bedacht nehmen, ihm einen festern, tiefern Gehalt von aussen zuzuwenden, und dazu war die erustere festsetzendere Modulation in die Unterdominante geeigneter, als die aufregende und forttreibende in die Oberdominante. Drittens gelangt er dadurch auf die leichteste Weise zu einer noch kräftigendern Gestalt. Er beginnt nämlich die Fuge sogleich mit einer Engführung,



in der die dritte Stimme in der Verkehrung auftritt; das letztere hätte sich ohne jene Abweichung von der Regel weniger bequem und fliessend ausführen lassen. Durch die ganze Fuge beharrt Bach, besonders (wie uns scheint) dem ersten Grunde gehorchend, bei seiner Weise der Beantwortung.

Dass übrigens Bach die harmonischen Beitöne nur ausnahmweise, aus besondern Gründen, in solcher Weise behandelt, können wir an der Behandlung des in No. 334 mitgetheilten Fugenthemas sehen. Es durfte weder wörtlich beantwortet werden, wie hier bei a,



wenn nicht die Dominantentonart zu früh festgestellt werden sollte; noch konnte man die drei ersten Noten, gleichsam als harmonische Figurirung der Dominante, eine Stufe tiefer stellen, wie bei b, ohne den ganzen Gang zu zerreissen und die Harmonie zu verdrehen. Bach betrachtet vielmehr die vier letzten Noten der Gruppe als zusammengehörig, die erste allein als die zu verändernde Stufe und antwortet, ganz unsrer Regel gemäss, wie bei c.

4.
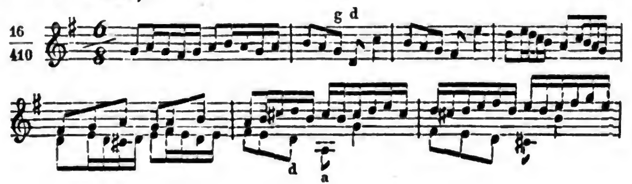
Zum Schlusse muss noch eines Missverständnisses der ältern Lehre Erwähnung geschehen.
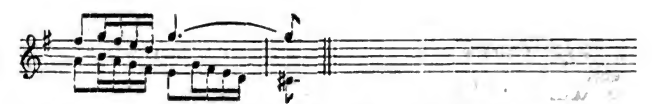
Wenn wir in denjenigen Thematen, die mit einem Schritte von der Tonika auf die Dominante (oder umgekehrt) angefangen und den ersten Ton figurirt haben, mithin unter die vierte Ausnahmregel gehören, bisweilen nicht den ersten, sondern einen spätern Schritt änderten: so geschah es, weil wir die ganze Figurirung des ersten Tones als einen einzigen Ton ansahen; so in No. 399 bis 403.

Dies haben nun ältere Tonlehrer (und ihre heutigen Stellvertreter) aus den Augen gelassen. Sie sind bei dem äussern Anschein stehen geblieben, dass die Aenderung nicht zu Anfange, sondern im fernern Verlauf des Themas geschehe, z. B. in No. 400 und 402 vom dritten zum vierten, in No. 403 vom vierten zum fünften Ton. Hierauf haben sie übereilt die Regel gegründet:
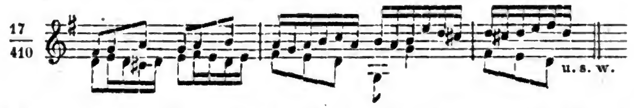
> es müsse geändert werden, nicht blos zu Anfang, sondern im Lauf — oder, wie sie es ausdrücken, auch in der Mitte.

Allein man sieht leicht, dass — unsre Fälle einer blossen Figurirung der Tonika oder Dominante, die den Schritt blos verzögert oder vielmehr rhythmisch erweitert, ausgenommen — zu jener Anwendung der Regel gar kein Grund vorhanden ist. Denn die zweite und dritte Regel sollten ja nur verhindern, dass nicht mit dem Eintritte des Gefährten sogleich die Haupttonart verdrängt und der modulatorische Zusammenhang zwischen Führer und Gefährten zerrissen würde. Dies kann aber nur geschehn oder vermieden werden — bei dem Eintritte des Gefährten: weiterhin ist es natürlich und recht, sich der Tonart des Gefährten (der Dominante) zu überlassen, und ein nochmaliges Herbeiziehen der Tonika würde entweder ein Rückschritt oder eine ganz folgenlose Abweichung vom Thema, mithin in jedem Falle unstatthaft sein. Daher beantwortet (um nur ein Beispiel zu geben) Bach ein Thema, das jenen Schritt von der Tonika zur Dominante in der Mitte hat, —





lediglich nach dem Grundgesetze. Die Aenderung in der Mitte



würde nur das durch den Eintritt des Gefährten erweckte Gefühl der Dominanttonart wieder gestört, uns einen Augenblick lang wieder in den Hauptton zurückgeworfen haben, um dann doch wieder sogleich auf die Tonart der Dominante zurückzukommen. Beiläufig wär' auch die schöne Septime in eine leere Oktave verwandelt worden; man wäre dann versucht, aus Konsequenz den Gefährten so —



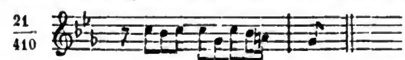
fortzuführen, also den zweiten interessanten Zug und damit das ganze Thema zu verderben. Eben so verkehrt wär' es, wenn man das Thema No. 332 so



(statt *dis—h*) oder das No. 369 mitgetheilte Händel'sche so



(statt *h—a*) beantworten wollte. Im erstern Falle würde die karakteristische Wendung zerstört, die schöne None (*c—dis—h*) auf unsangbare Weise in eine Dezime auseinander gezerrt und dabei nicht einmal der Zweck (die Vermeidung von *E*moll) erreicht. Im andern Falle würde ohne allen Erfolg die Konsequenz gestört und der nette Gesang verdorben. — So haben wir auch in No. 389 die Folge von Dominante und Tonika in der Mitte des Themas unverändert beantwortet gesehn; eine Aenderung hier —



hätte zu der widersinnigsten Verunstaltung des Themas geführt.

Eben so, oder noch mehr widersinnig wäre die Aenderung, wenn sich Tonika und Dominante am Schluss eines Themas zusammenfänden. Wollte man das in No. 386 aufgestellte Thema etwa so beantworten?



Es wäre nicht nur nutzlos, weil doch schon im vorigen Takt in die Dominante modulirt ist; es wär' ein widriger Rückschritt und eine Entstellung des Themas. — Zu dem letztern Theile des Missverständnisses mag der Anblick solcher Themate verleitet haben, die mit einem Halbschluss enden. Allein hier wird die Aenderung nur getroffen, um dem Vordersatze (dem Führer) im Gefährten einen Nachsatz zu geben; auch hier also trifft die alte Regel nicht den rechten Punkt, — sie macht aus einem besondern Fall ein allgemeines Gesetz.

O.

Zum siebenten Abschnitte.

Seite 302.

So gewiss es wahr ist, dass in der Fuge das Thema und seinetwegen die Durchführungen als Hauptpartien anzusehen sind: so darf doch auch den Zwischensätzen nicht ihr Recht entzogen werden; und dies ist eine gewöhnliche Verirrung besonders der noch nicht bis zu künstlerischer Freiheit durchgebildeten, oder auch solcher Komponisten, die sich selbst ihre Freiheit verkümmern durch ein Trachten nach vermeintlich gründlicher oder künstlicher Arbeit, die darin bestehen soll, dass das Thema so oft und so vielfältig wie möglich durchgeführt und jeder Zwischensatz entweder als unwesentlich kürzlichst beseitigt oder mit irgend einem Theile des Themas, etwa kanonisch, beschäftigt werde.

Dies Alles kann am rechten Orte sehr wohlgethan sein; allein es ist nicht überall nöthig. Ueberall aber ist das unerlässlich, dass jedem Theil eines Kunstwerkes sein volles Recht geschehe, der gebührende Raum gewährt, jedem einmal ergriffnen Motiv, jedem einmal begonnenen Satze diejenige Fülle und Vollendung gegeben werde, die ihm nöthig ist, um zu wirken, ohne die er nur ein unnützes, folglich störendes Einschiebsel ist. Aus vielfacher Leh-
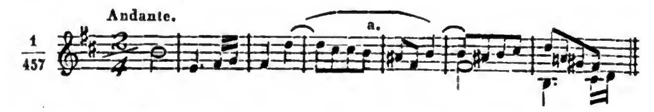
rererfahrung möchten wir jedem Jünger in der Fugenkunst **als ersten Grundsatz** einschärfen:

> **dass seine Fugen vor allen Dingen Musik, freier und befriedigender Erguss seines musikalisch angeregten Innern sein müssen,**

und dass eine Arbeit, die diese erste Bedingung nicht erfüllt, **in der er sich nicht als Musiker gefühlt hat**, werthlos und selbst für seine Bildung unfruchtbar, ja nachtheilig ist, wären auch alle sogenannten Künste der Fuge, — Engführungen, Verkehrungen u. s. w., darin erschöpft und Durchführungen über Durchführungen gemacht. Es ist einer der vielen Fehlgriffe der alten, noch jetzt von so Manchem in Trägheit oder Eigensinn festgehaltenen Lehre, dass sie diesen so natürlichen Grundsatz nicht erkannt und festgehalten, vielmehr zu dem Entgegengesetzten, zu dem Aufpfropfen von Künstlichkeiten, die sich fälschlich für Gründlichkeit ausgeben, angetrieben hat.

Vorzugsweise sind es aber die Zwischensätze, in denen sich die freie Bewegung des Komponisten entfalten, den natürlichen und leichten Fluss des Ganzen unterhalten oder nöthigenfalls wieder herstellen kann. Wir finden bei den Meistern in dieser Beziehung eine fast unbeschränkt sich ergehende Freiheit. Bald finden sie gar keine eigentlichen Zwischenspiele, nur ein Paar Zwischennoten nöthig, bald gewähren sie den Zwischenspielen einen weiten, ja einen grössern Raum, als den Durchführungen selbst; in beiden Fällen gehorchen sie nur der Foderung ihrer jedesmaligen Aufgabe.
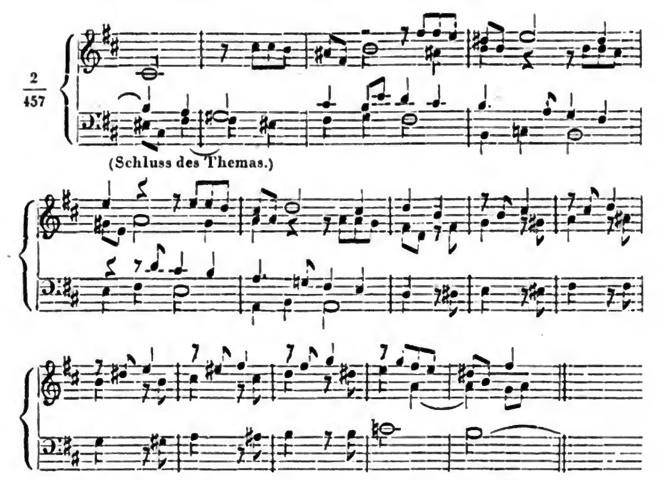
Musterhaft in Bezug auf leichte und natürliche Behandlung der Zwischensätze ist die rührend schöne *H*moll-Fuge von **Händel** *) zu diesem Thema,



eine der innigsten, schönsten Kompositionen, die je geschrieben worden. Nach einer übervollständigen Durchführung, in der Alt, Tenor, Bass, Diskant und nochmals der Bass das Thema, und jedesmal schön und treffend vorgetragen, bildet sich zunächst aus dem Motiv, a, dann aus einem diatonischen Schritte dieser Zwischensatz;
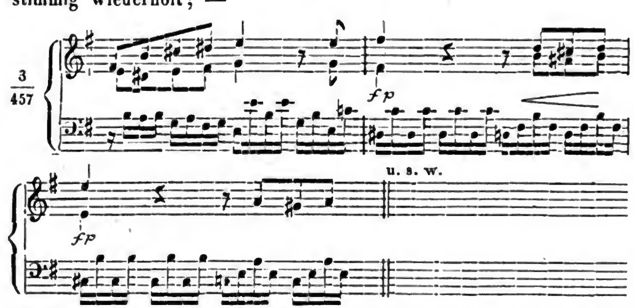
---

*) Sechs Fugen und ein Capriccio von G. F. **Händel**, vom Verf. bei Trautwein in Berlin herausgegeben.



aus dem Basston *H* entwickelt sich erst im dritten Takte von hier das Thema und eine neue Durchführung beginnt. Es ist nicht sowohl die Länge, als die überaus bequeme, lässliche Führung, die der Jünger hier zu beobachten hat, nachdem er sich an der Süssigkeit und Innigkeit des Ganzen — denn herausgerissen aus dem Zusammenhange kann keine einzelne Stelle vollkommen empfindbar sein — gelabt. Der Wechselgesang der beiden Oberstimmen mit dem Motiv a, wie er von *Fis* nach *H*, *E*, *A*, *D* geht, nur dem Fingerzeig des Motivs gehorchend, dann wieder das emphatische Hinaufdringen bis zu dem Punkte, wo der Diskant an das Thema erinnert (der folgende Takt nach Obigem) und der Bass es wieder bringt: — das Alles kann nicht leichter und befriedigender gemacht, es kann nichts ab- und nichts zugethan werden.

Gleiche, noch reichere und freiere, wenn auch nicht schönere Beispiele findet man in der Fuge von Bach's chromatischer Fantasie und den in der Peters'schen Gesammtausgabe (Band 4) ihr folgenden beiden Fugen. In der erstgenannten Fuge folgt auf die erste (allerdings schon 26 Takte lange) Durchführung ein Zwischensatz von 16 Takten, der den ersten Theil schliesst, aber sogleich über ihn hinausgeht. Jetzt führt der Alt allein das Thema an und es folgt ein neuer Zwischensatz von elf Takten, der ein ganz neues Motiv bringt. In gleicher Weise bieten alle drei genannten Fugen (besonders die beiden ersten) glänzend reiche Spielmassen; und man könnte nicht eben sagen, dass den Durchführungen der Vorrang vor den Zwischensätzen gelassen wäre. Dass

und wiefern diese Gestaltungen im Inhalte der Kompositionen selbst bedingt sind, mag Jeder in diesen selbst studieren. Es giebt wenig Fugen, die so geeignet wären, aus übermässiger Arbeitseligkeit, aus Ueberfüllung mit Stimmen, Durchführungen und jenen kunstvollern Kombinationen zu erlösen und aus Gezwungenheit zur leichtesten und freiesten Beweglichkeit zurückzuführen, als diese und die vorerwähnte Händel'sche. In diesem Sinn ist namentlich die letzte der Bach'schen Fugen hervorzuheben, deren Thema wir in No. 443 gegeben. Schon da muss die höchst angemessne Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Gegensatzes aufgefallen sein; noch merkenswerther wird diese seine Beschaffenheit am Schlusse der Durchführung, wo er dasselbe, was in No. 443 geschehen, dreistimmig wiederholt; —



bei welcher Weise es die ganze Fuge hindurch mit schönstem Erfolge sein Bewenden hat.

So mag auch hier der Jünger inne werden, dass jede Gestaltung recht und gut ist, die der Vernunft, der Idee der Kunst oder des besondern Kunstwerks entspricht, — dass jede Gestaltung nur da recht ist, wo dies der Fall, — und dass eben desswegen unsre Bildung sich über Alles erstrecken muss, dass wir Alles angeschaut, begriffen, in unsre Gewalt gebracht haben müssen, wenn wir uns als Künstler zu vollenden trachten.

P.

Zum achten Abschnitte.

Seite 305.

Es kam im Laufe der Lehre zunächst darauf an, alle möglichen, dann alle nach allgemeinern Rücksichten vorzüglichern

Stimmordnungen zu bezeichnen. Wenn aber die ganze bisherige Entwickelung unwidersprechlich dargethan hat, dass keine Regung und Gestaltung der Kunst ohne ihren Sinn ist: so wird man sich überzeugen müssen, dass (wie wir auch schon S. 303 angeführt) auch die verschiednen Stimmordnungen ihre unterscheidende Bedeutung haben. Diese Bedeutung tritt in allen Durchführungen, am erkennbarsten in der ersten Durchführung heraus, da in den folgenden mancherlei Nebenrücksichten, z. B. auf die Stimmordnung der vorhergehenden Durchführung, mit eingreifen.
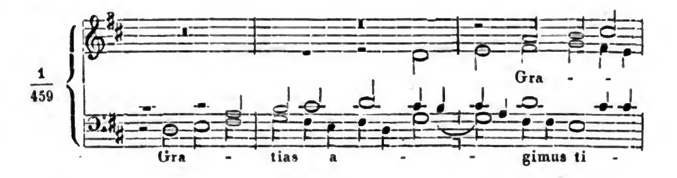
Es kommt dabei besonders zweierlei in Betracht: erstens der Karakter der Stimmen, vorzüglich der anhebenden (S. 304) und schliessenden; zweitens die Richtung, die sich in der Stimmfolge ausspricht, und die auf die ersten Wahrnehmungen über den Sinn der Tonfolge (Th. I, S. 22) zurückweiset. Beides sei an einigen Beispielen sogleich veranschaulicht. Wir entlehnen sie aus Gesangkompositionen, weil hier der Inhalt des Textes den Sinn der Töne vergewissert.

1.
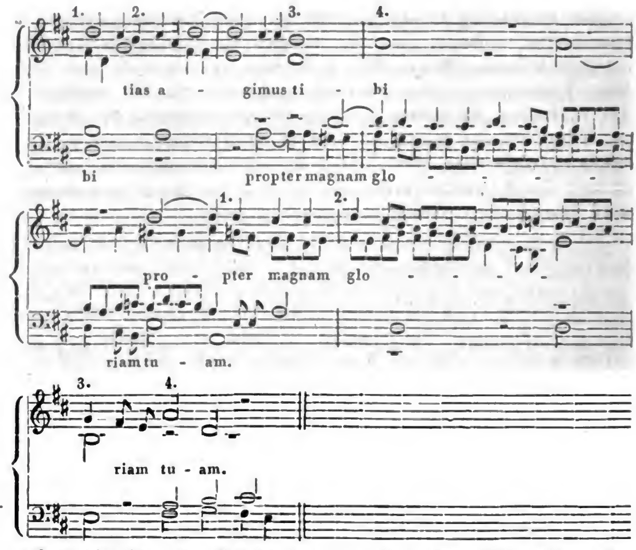
Die geradewegs von der tiefsten zur höchsten oder umgekehrt

1. *B. T. A. D.*
2. *D. A. T. B.*

gehenden Stimmordnungen sind (wie schon S. 303) gesagt) unstreitig die klarsten und am bestimmtesten gerichteten. Die erstere ist die entschiedenste Steigerung, erhebt das Thema von der tiefsten festesten Stimme stufenweis höher bis zu dem freien, schwunghaft leichten Diskant. Dieses Aufthürmen der Stimmen ist schon in No. 476 u. f., in dem unsterblichen „Lass ihn kreuzigen!“ aus Bach's Matthäischer Passion, als einer der entscheidendsten Züge aufgewiesen worden. Hier hatte es im Verein mit allem Uebrigen den Ausdruck gesteigerter Gährung. In milderer Weise erheben sich im „*Gratias*“ der hohen Messe von Seb. Bach *) die Stimmen zweimal nacheinander, —

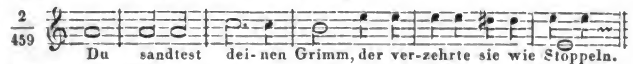


*) Bei Simrock in Bonn.
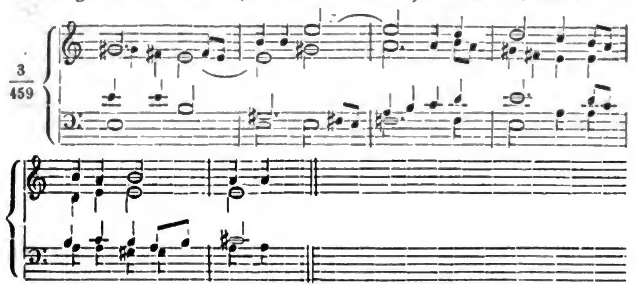


und unmittelbar darauf (wie man hier beginnen sieht) mit verändertem erstem Subjekt noch einmal, und noch zum vierten Male vom Tenor aufwärts, während der Bass mit verändertem zweitem Subjekt dem Tenor gleich als Unterstützung folgt. So waltete hier, vielleicht sogar Bach unbewusst, die Vorstellung auflodernden Dankes und beseitigte mit voller Berechtigung die blos von äusserlichen Rücksichten diktirte Lehre (S. 373), dass man nicht dieselbe Stimmordnung zweimal nacheinander anwenden möge. — Es ist in dieser Anordnung des Stimmgewebes Erhebung und Steigerung unverkennbar, aber leichter und geistiger nicht blos durch den Inhalt des Satzes selbst, sondern auch durch das (mit Ziffern angedeutete) allmählige Verstummen einer Stimme nach der andern, so dass abermals eine Gestaltung, die oft (S. 372) nur zur Schwächung gereicht, hier in ihr volles Recht tritt. Und eben dieses allmählige Ausgehn der Stimmen macht es wieder möglich, dass die folgende Durchführung in das Verhallen der ersten hineintreten und das Ganze ohne Riss und ohne eingeschobne Nebensätze (die hier nur zerstreuende Nothbehelfe sein würden) sich fortwebt und in mildem Feuer fortlebt. So haben sich hier — wie in jedem rechten Kunstwerke — glücklicher Gedanke und glückliche Form gegenseitig gefördert, oder vielmehr in ihrer wesentlichen Einheit offenbart.
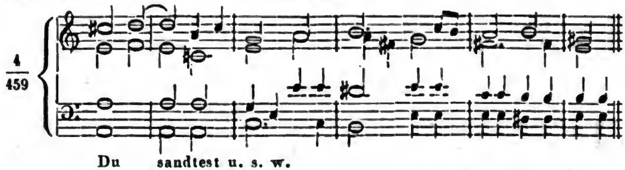
Die umgekehrte Ordnung spricht ihren Sinn mit voller Klarheit unter andern in einem Chor aus Händel's gigantischem „Israel in Aegypten" aus, um das Prof. Breidenstein in Bonn sich das grosse Verdienst erworben hat, es in das Vaterland *) zurückgeführt zu haben. In diesem, der Anlage nach unstreitig grossartigsten Oratorium des mächtigen Tonhelden ist von achtstimmigen Chören ausgesprochen worden, wie der Herr in seiner Herrlichkeit Pharao's Macht gestürzt hat. Nun intonirt der Sopran des ersten Chors feierlich zu neuem Chorgesange:



Ihm folgt der Alt, dann (ohne Zwischensatz) der Tenor, zuletzt —



der Bass des ersten Chors. So hat sich der Satz, von der geistigsten Stimme beginnend, von oben herniedersteigend, gefüllt und gewichtigt durch den Zutritt der immer tiefern und schwerern Stimmen, — und eben das ist der Sinn dieser Stimmordnung. Um aber diesem Gedanken sein volles Gewicht zu geben, tritt nun noch nach einem Zwischensatz, in dem der Bass verstummt, der ganze zweite Chor (mit geringer Abweichung in den drei Oberstimmen), zum ersten, und noch einmal erscheint das Thema im Basse, aber in der tiefern Tonika,
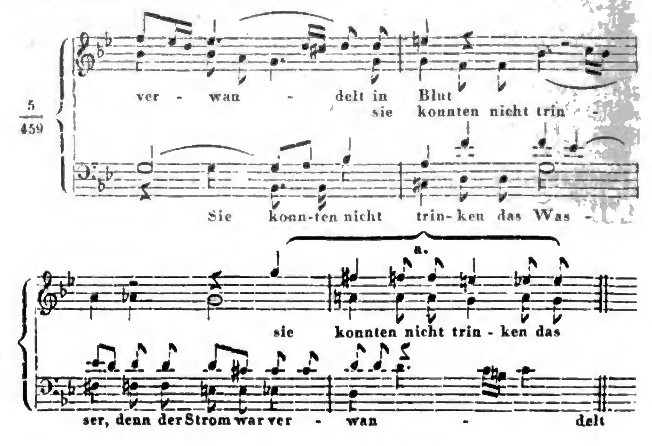


gleichsam in einer fünften tiefsten und gewichtvollsten Stimme.

*) Durch einen wohlgelungnen, mit guter Uebersetzung versehenen Klavierauszug bei Simrock in Bonn.

Man bemerke hier, wie der Sinn der Stimmordnung zu einer übervollständigen Durchführung veranlassen kann. Der Fugensatz ist wesentlich mit der vierten Stimme des ersten Chors geschlossen; der Bass des zweiten Chors tritt überzählich hinzu, um die Richtung in die Tiefe zu vollenden. In ähnlicher Weise, nur in umgekehrter Richtung, ist im Bach'schen Credo (No. 582) das Thema in den Singstimmen emporgeführt, und wird dann von den Violinen nochmals überzählig in der Höhe intonirt.

2.

Die von einer Mittelstimme ausgehenden Stimmordnungen erhalten ihre Bedeutung zuerst durch den Karakter der anhebenden Stimme, dann durch die Richtung; bedeutsam kann auch noch werden, ob zuerst die männlichen (tiefern) oder die weiblichen (höhern) Stimmen beisammen sind und den Karakter ihres Geschlechts (oder ihrer Tonregion) geltend machen. Es bleibe hier, wo gar viele Fälle möglich sind, das Meiste der sinnigen Forschung jedes Einzelnen überlassen. Wir richten zunächst unsern Blick auf die vom Tenor ausgehenden Stimmordnungen, und werden sie in den Meisterwerken überall angeknüpft finden, wo der Sinn des Themas dem Karakter des Tenors (Th. I, S. 320, 539) zumeist entspricht. So hebt der Chor „Sie konnten nicht trinken das Wasser" aus Händel's Israel, der uns die lechzende Begier der Dürstenden in wahrhaft titanischen Zügen malt (das Thema ist Th. III, No. 466 mitgetheilt), mit dem Tenor an, verbreitet sich von der Schaar der heissschmachtenden Jünglinge nach oben über die Weiberstimmen, und erhält die letzte Bekräftigung und Materialisirung durch den endlichen Zutritt der Männer.



Nach dem tiefbezeichnenden Zwischensatze, dessen Anknüpfung man hier sieht, ergreift wieder der Tenor, nach ihm der Bass, zuletzt noch einmal der Bass das Thema; die weiblichen Stimmen für die es weniger geeignet ist, enthalten sich seiner ganz; ihnen sagt der weheklagende Satz, der bei a anhebt, besser zu.

Anders wendet sich der Gang in dem Credo der hohen Messe, dessen Anfang in No. 582 zu lesen ist. Der feurige Tenor hebt an, der Bass tritt kräftigend zu; nach den so vereinten Männerstimmen folgen die weiblichen, erst der Alt, dann der Diskant, dann (blosse Füllung, Wiederholung des Alts) der zweite Sopran. Und nun, damit die Erhebung nach oben sich vollende, müssen die Geigen noch einmal das Thema in der Höhe intoniren, worauf es in ununterbrochner Arbeit fortwirkt in unnachlässigem Eifer in allen Stimmen, und zuletzt vom Bass in der Vergrösserung (S. 353) noch einmal gegeben und gewichtiger bekräftigt wird. — Eine ähnliche Konstruktion zeigt die Schlussfuge (S. 498) „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht", aus der Bach'schen Kirchenmusik: „Herr, gehe nicht ins Gericht" *), obwohl ihr Inhalt weniger tiefgreifend ist; es hebt der Tenor an, ihm folgt der Bass, dann Diskant und zuletzt Alt.

3.

Es ist schon oben angemerkt worden, dass und warum der Karakter der Stimmordnungen am deutlichsten und wirksamsten in der ersten Durchführung hervortritt. Wo nun die folgenden Durchführungen in klarer Absonderung auftreten, wird man an ihnen dieselbe Beobachtung machen können. Statt vieler andrer Beispiele diene uns eine der grössten Kompositionen, die wir besitzen, die Bach'sche Kirchenmusik, „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" **). Der erste Satz (*G*moll) hat eine (in der Lehre vom Vokalsatze, Th. III, S. 487 zur Erörterung kommende) Motettenform. Er beginnt mit einem mehr liedmässigen Satze zu obigen Worten, und schon hier entzündet sich jene eigenthümliche Zornfreudigkeit, die man öfters bei Bach, wie bei den alten Propheten, als höchste Stimmung des Glaubenseifers findet. Ohne Unterbrechung folgen in einem kurzen Fugato die Worte: „Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht, du plagest sie, aber sie bessern sich nicht!" führen in freie (polyphone) Liedform zurück und auf einen gleich unterbrochnen Schluss in der Unterdominante. Hier setzt ein zweites Fugato: „Sie haben ein härter Angesicht, denn ein Fels, und wollen sich nicht bekehren!" ein, das nach
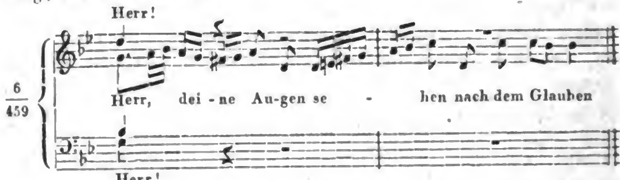
*) In Part. u. Klavierausz. v. Verf. bei Simrock.

**) Aus der schon genannten Sammlung.
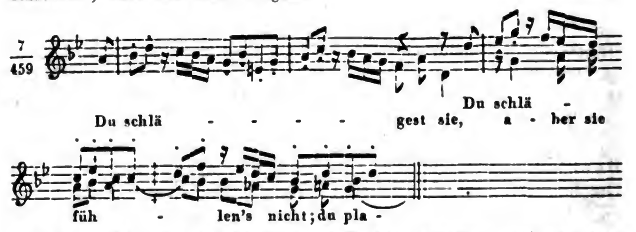
breiterer Durchführung auf den Anfangssatz zurückschlägt, mit dem dann das Ganze schliesst.

Nun betrachte man **Bach's** Disposition.
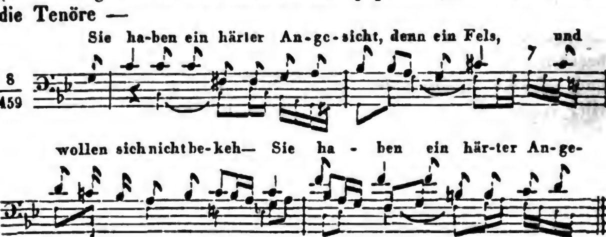
Schon der erste Satz, nach einer langen Instrumentaleinleitung, stellt den Alt, —



dann, nach einem vollstimmigen Ausbruche, den Diskant an die Spitze. Der Bass wäre zu materiell, der Tenor zu eifrig gewesen; ihnen bleibt Entscheidenderes zu thun, und so ist der Eintritt eifrig und feurig, ohne der Milde zu entbehren, ohne zu früh heftig zu werden; — man hat das Gefühl, dass die Stimmen mehr getrieben werden von der innerlichen Entzündung, während die Männerstimmen sogleich das Sichselbstbestimmende des männlichen Karakters hätten vortreten lassen. Daher liegt es abermals im weiblichen Karakter, dass das erste Fugato



im Alt anhebt, von da steigernd im Diskant fortgeht, und nun erst die männlichen Stimmen in gleicher Ordnung folgen. Nun aber, mit den richtenden Worten des zweiten Fugato, treten die Bässe (einem freigehenden Instrumentalbasse gegenüber) und nach ihnen die Tenöre —



in ihr entschiednes Recht und es erhebt sich der Ausspruch von Stimme zu Stimme, vom Tenor zum Alt, zum Diskant. Nach einem strömenden und dann sich verlaufenden Zwischensatze wird die umgekehrte Stimmordnung (Diskant, Alt, Tenor und Bass) durchgeführt, der Bass (wie vor ihm Diskant und Alt, — nur der Tenor tritt, wie ihm gebührt, in gesteigerter Heftigkeit auf) erscheint wieder auf denselben Stufen, aber nun nicht mehr einsam, sondern in Geleitschaft des vollen Chors. Nun erst ist der Kreis des Bannspruches geschlossen und in kühnster Wendung steht gleichsam von selber der Anfang des Satzes wieder da; die zweite Durchführung hat sich gefüllt und ergiesst sich in voller Kraft in den Anfangs- und Schlussgedanken.

Es haben hier nur einzelne Andeutungen gegeben werden können, und auch diese wollen sich nicht als allgemeine Regeln, die man durchaus festhalten und befolgen müsse, geltend machen, sondern nur den Sinn des Jüngers für die überall waltende Geistigkeit und Bedeutsamkeit der Kunstformen öffnen. Wer dergleichen Beobachtungen sich gleichsam als Gesetze mühsam einprägen und unter der Arbeit bei jedem Punkt ängstlich durchlaufen wollte, um ja kein Pünktchen zu versäumen: der würde unter allen Bedenklichkeiten die Unbefangenheit und Rüstigkeit einbüssen, welche unerlässliche Bedingung für das Gelingen künstlerischer Arbeit ist. Dies wäre jedoch nichts als ein Missverstand unsrer Lehre. Man soll an fremden und eignen Werken das Wesen der Kunst nach allen Seiten hin vielfach und sorgfältigst beobachtet und durchforscht und durch die vielseitigsten Beobachtungen seinen Geist einheimisch gemacht haben in der Vernunft der Sache, welche die eine unveränderliche und unentbehrliche Regel für den Künstler ist. Dann aber, im Augenblicke der künstlerischen That, soll man sich frei und unbekümmert seinem künstlerischen Gewissen (Th. I, S. 2) als der ersten und letzten Kraft und Bürgschaft für das Gelingen anvertrauen und erst bei der Prüfung des Entwurfs jede wohlerkannte Regel und jede eigne Beobachtung messend an das neue Werk legen.
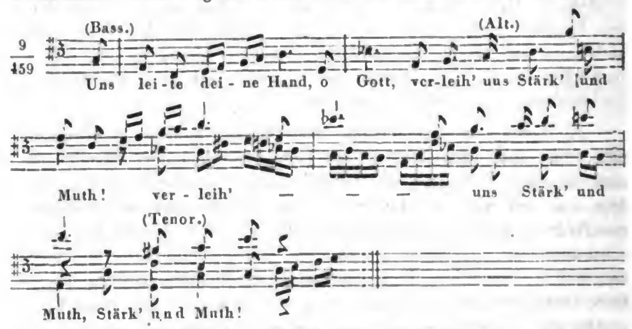
4.

Wir wissen bereits, dass tiefliegende Themate am natürlichsten den tiefen Stimmen (Alt und Bass), hochliegende den hohen Stimmen (Diskant und Tenor) zuertheilt werden. Eine erwünschte Folge davon ist, dass nun auch die Antwort an die rechten Stimmen kommt, nämlich an Diskant und Tenor, wenn das Thema im Alt und Basse gestanden und umgekehrt; aus diesem Grunde würden die Stimmordnungen

D. T. A. B. *T. A. B. D.*
T. D. B. A. *B. D. T. A.*
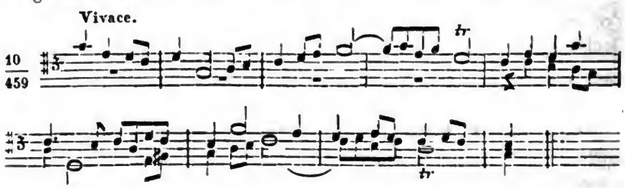
und ähnliche im Allgemeinen ungünstiger zu nennen sein.

Doch kann die Wahl der Stufen, auf denen die Stimmen das Thema intoniren, eben solche Stimmordnungen begünstigen. Wir können dies an dem Schlusschor der „Jahreszeiten“ von Haydn beobachten. Der Fugensatz tritt hier mit Bass und Alt ein, —
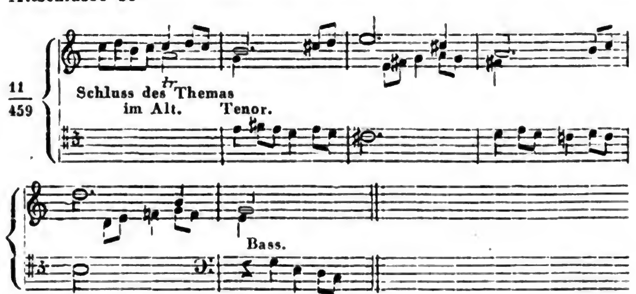


und es folgen dann Tenor und Diskant. Allein man sieht gleich, dass hier nicht regelmässig geantwortet wird, sondern dass die erstern zwei Stimmen zweimal den Führer, die letztern zweimal den Gefährten bringen; der Komponist gewinnt dadurch eine breitere und befriedigendere Modulation für den Schluss eines in Lebensfülle fast überwogenden Werk.

Der regelmässigere Stimmwechsel kann sogar neben seinem einleuchtenden Vortheil den Nachtheil herbeiführen, dass das Thema während einer ganzen Durchführung nicht in eine Tonhöhe kommt, in der es kräftig genug abschlösse. Betrachten wir diesen Fugensatz.
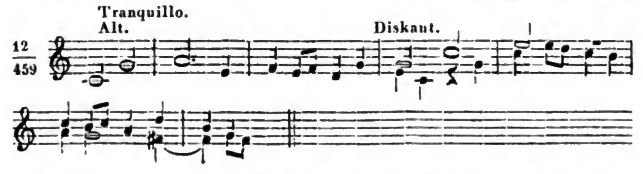


Das Thema ist seiner Tonhöhe und seinem Karakter nach für den Tenor geeignet, die Antwort passt eben sowohl für eine der tiefen Stimmen, nach Tenor und Bass werden Diskant und Alt, Führer und Gefährten wiederholen. Nach der Höhe zu hat das

Thema nun seine Kraft geltend gemacht, nicht aber nach der Tiefe; der Bass ist noch nicht in seiner eigentlichen Sphäre zur Thätigkeit gelangt. Da bleibt denn nichts übrig, als das Thema noch einmal in der tiefen Bassregion aufzuführen (es könnte nach dem Altschlusse so —



geschehen), so dass der Bass jetzt den Führer übernimmt, der nach der ursprünglichen Auffassung den hohen Stimmen gehörig war.

Dasselbe, nur in umgekehrter Weise, würde bei diesem Thema



stattfinden können. Alt und Bass nehmen am besten den Führer, Diskant und Tenor am besten den Gefährten; doch würden alle Stimmen sich sehr mässig verhalten. Dies könnte dem Sinn der Komposition oder der ersten Durchführung gemäss sein, es könnte aber auch höhere Steigerung des Themas und der Durchführung gewünscht werden; sie würde erreicht, wenn man zuletzt den Diskant mit dem Führer (eine Oktave über dem ersten Alteintritt) einführte.

In beiden Fällen sehen wir beiläufig Anlässe zu übervollständigen Durchführungen.

Q.

Zur dritten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 341.

Es ist schon beiläufig S. 536 von der sinnreichen Figuration des Chorals „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" in Mozart's Zauberflöte erwähnt worden, dass man sie für eine Fuge zum Choral anzusehen pflege. So wenig Gewicht wir (S. 472) auf die Erörterung legen, ob ein gegebnes Tonstück dieser oder jener nahe verwandten Form zuzurechnen sei: so sei doch wenigstens Einiges zur Unterstützung unsrer Aeusserung gesagt.

Wir achten jenen Mozart'schen Satz für eine ihrem Ort und Zweck ganz vollkommen genügende, des Meisters würdige Figuralarbeit, nicht aber für eine Fuge, und sehen eben in dieser Formwahl die Einsicht des Meisters bethätigt. Denn die Fuge würde jene blos einleitende Scene der Oper gleich in eine höhere Sphäre erhoben, ihr zu grossen Ernst, zu viel Gewicht gegeben haben, — oder der Komponist hätte die Form nicht zu ihrer Kraft gelangen lassen und damit die Feierlichkeit der Scene mehr beeinträchtigt als gefördert.

Sollte der Satz eine Fuge sein, so fällt vor allen Dingen auf, dass das Thema für ein Fugenthema zu unbedeutend und nicht einmal treu beibehalten ist, sondern weiterhin durch ein vorgesetztes Motiv



erweitert wird; dass das Seitenmotiv (S. 536) wenigstens eben so viel Antheil nimmt, als das Thema selbst; dann besonders: dass die Durchführung nicht ordnungsmässig auf Tonika und Dominante, sondern in den Oktaven geschieht; endlich dass von der Kraft und dem steigernden Drang der Fugenarbeit sich nirgends eine Spur zeigt, das Ganze vielmehr den Ton gemessner Feierlichkeit unverrückt festhält. Alles dies wären eben so viel Bedenklichkeiten gegen eine Fuge, wenn Mozart hier eine Fuge hätte schreiben wollen; während es eben soviel den Sinn der Scene treffende Karakterzüge sind (wie sich vollkommen beweisen liesse), sobald man sich von der vorgefassten Meinung, hier sei eine Fuge beabsichtigt, losmacht. —

Die alte Lehre hat sich lange mit einer Eintheilung der Fugen in Sekunden-, Terzen-, Quarten-, Quinten-, Sexten-, Septimen- und Oktavenfugen herumgetragen; eine Fuge, z. B. in der die

Antwort **immer** oder **meistentheils** in der Sekunde (!), oder eine, in der sie immer in der Oktave geschähe, eine Sekunden- oder Oktavenfuge genannt; sie würde daher wenigstens eins unsrer Bedenken gegen die Fugenmässigkeit des **Mozart**'schen Satzes damit beseitigt haben, dass sie ihn „**eine Oktavenfuge**" genannt hätte. Wir wissen bereits (S. 264), dass die Antwort allerdings auf jeder Stufe erfolgen **kann**, dass sie aber aus Gründen, die in der Sache liegen, **in der Regel** abwechselnd auf Tonika und Dominante erfolgt. Mithin kann es für uns **im Sinne der Kunst nur eine Art der Fuge** geben (die von der alten Theorie „Quart-, Quint-, Oktavfuge" genannte), und in der That finden wir in den Werken der Meister, von **Seb. Bach** bis auf unsre Zeitgenossen, auch keine einzige Fuge andrer Art, wohl aber (wie schon oft angegeben) in den einzelnen Fugen bald diese, bald jene einzelne unregelmässige Beantwortung.

R.

Zur vierten Abtheilung.

Zum dritten Abschnitte.

Seite 360.

Die alte Lehre, welche sich oft dahin verirrte, von einzelnen Erscheinungen Gattungs- oder Klassenbegriffe und allgemeine Regeln abzuleiten, hat unter andern auch eine besondre Fugenart: die **Vergrösserungs-** und **Verkleinerungsfuge** (*fuga per augmentationem*, *fuga per diminutionem*) angenommen, deren Wesen darin bestehn soll, dass das Thema **fortwährend** oder meistens in rechter Grösse und Vergrösserung oder Verkleinerung zugleich erscheine. Die in No. 521 angeführte Fuge aus Händel's Messias würde also (angenommen, dass No. 520 die rechte Grösse des Themas wäre) eine solche *fuga per diminutionem* sein. So sinnvoll und wohlberechtigt nun auch die Formen der Vergrösserung an sich, so wirkungsvoll sie am rechten Ort im Verlauf einer ganzen Fuge sind: so möchte doch selten oder nie in irgend einer Fuge die künstlerische (in der Idee des Kunstwerkes liegende) Nothwendigkeit vorhanden sein, dieselben unausgesetzt oder vorherrschend anzuwenden. Auch in jener **Händel**'schen Fuge scheint uns mehr ein geistreiches Spiel mit dem bald feurig, bald feierlich ertönenden Thema geübt, als eine tiefere oder eigne Idee verwirklicht; der angedeutete Gegensatz wäre durch andre Mittel, ja schon durch

eine mehr abgesonderte Behandlung des bald gewichtiger erschallenden, bald bewegtern Themas klarer und wirksamer auszusprechen gewesen.

Weiterhin werden wir übrigens merkwürdige Beispiele von Augmentations- und Diminutionsfugen zu betrachten haben.

Eben so haben ältere Tonlehrer auch auf die Form der Verkehrung eine besondre Art der Fuge gegründet und Gegenfuge (*fuga contraria* oder *inaequalis motus*) genannt, in der das Thema durchgehends oder meistens in rechter Bewegung und in der Verkehrung durchgeführt würde; die andern Fugen sollten im Gegensatz dazu *fuga recta* oder *aequalis motus* heissen.
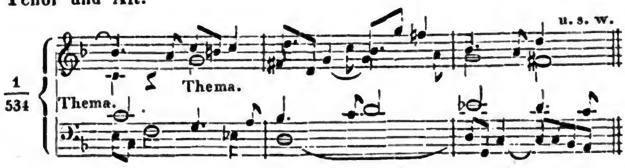
Auch diese Form scheint uns nicht geeignet, eine besondre Klasse zu begründen. Die Verkehrung hat zwar an und für sich einen künstlerisch wahren Sinn, sie ist ein oft mächtiges Mittel, den Hauptgedanken der Fuge von allen Seiten zu fassen, zu ergründen, durch sein Widerspiel, durch sein Gegentheil noch vollkommner zu erklären. Hierzu ist sie aber offenbar eines von den äussersten, fernsten Mitteln, und man würde gegen den Sinn und Zweck der Fuge handeln, wollte man ohne besondre tiefere Gründe die Verkehrung der Antwort zur herrschenden Form einer Fuge machen, die ihrer Idee nach der getreuesten Antwort (S. 268) geneigter sein muss.

Nur ein einziges Werk kennen wir, in dem die Form der sogenannten Gegenfuge mit künstlerischer Nothwendigkeit hervortritt; es ist der S. 502 erwähnte Chor aus der sogenannten *G*dur-Messe von Seb. Bach. In ihm werden die beiden ersten Subjekte ausdauernd in der Verkehrung beantwortet. — Geht man nun auf den ursprünglichen Text (Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen) zurück, dem der lehrende würdevolle Sinn gleich des ersten Themas so wohl entspricht: so erkennt man in Wort und Melodie, dass nur mit dem Basse, und nur so wie dasteht, in dieser seiner höhern eindringlichen Tonlage, angefangen werden konnte. Hier musste sich nun — nicht etwa der Alt in seiner tiefern mattern Tonlage (in der eingestrichnen Oktave), sondern der feurig gläubige Tenor (S. 562) anschliessen. Der aber würde in ordentlicher Richtung der Antwort in seine höchsten leidenschaftlichsten Töne gerathen sein; er ergreift daher die Verkehrung und verleiht damit dem Worte neuen tiefen Sinn *). Nun bedarf es wieder des ordent-

*) Das rechte Thema (No. 723) erhebt sich ruhig lehrend, spricht das Wort „Gottesfurcht" in dem gewöhnlichen sprachlichen Accente fromm aus und betont lehrend und warnend das Wort „Heuchelei". Die Verkehrung (No. 724) ist von Scheu vor dem Fehl ergriffen, spricht dies in der Abwärtsrichtung der Melodie aus, betont das „Furcht" in „Gottesfurcht", und sinkt von dem star-

lichen Themas, und zwar — nach dem warmen Tenor im gesteigerten Ton. Das kann also nur der helle Sopran thun; er führt es muthig in die Höhe. Hiermit ist zugleich die Modulation lange genug im Hauptton fest begründet, dann in die Dominante wahrhaft erhoben worden, und hat sich zuletzt nach deren Parallele (*H*moll) geneigt. Da aber tritt der weise gesparte Alt (in der Verkehrung) feierlich ein und lenkt auf den Hauptton (*h—d—g* statt *h—d—fis*) und dessen Unterdominante zurück. Auf dem Hauptton erscheinen nun nochmals Tenor und Bass, letzterer in der Verkehrung der Unterdominante zugewendet; so sehen wir das Thema von beiden Seiten tief sinnig erfasst, in reicher Fülle durchgeführt, erhoben, wieder zu feierlicher Ruhe geleitet, und Bach hat sich und uns vorbereitet, sicher zu dem dritten Thema (No. 725) fortzugehn und es zuletzt mit den andern zu verschmelzen.

Ungemein reich und mächtig finden wir die Form der Gegenfuge in Bach's Kunst der Fuge (vergl. Anhang S) ausgeführt. Es ist die fünfte Fuge (S. 12) *), in der das Thema (systematisch ein Vorläufer von No. $\frac{1}{540}$) vom Alt intonirt, vom Bass verkehrt **) beantwortet wird; der Bass tritt auf dem letzten Takte des Führers ein. Nun nimmt der Diskant die Verkehrung und der Tenor antwortet in rechter Gestalt; beide treten auf dem letzten Takte des vorhergehenden Themas ein. Nach einer zweiten Durchführung (durch Diskant, Tenor, Bass und Alt) von gleicher Konstruktion rücken sich die Themate näher. Der Bass intonirt in der Verkehrung, der Diskant folgt in rechter Bewegung zwei Viertel später, also in der Engführung. Dasselbe Spiel wiederholt sich zwischen Tenor und Alt.
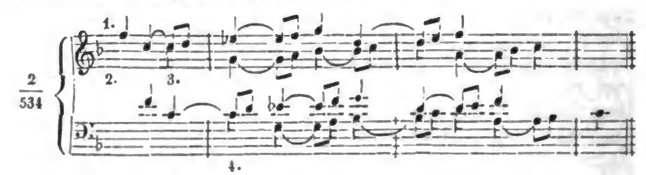


ken „nicht“ in Scham und Scheu zu dem Wort und der Vorstellung von „Heuchelei“ gegen Gott herab. — Man kann gern zugeben, dass Bach von dieser ganzen Entwickelung nichts gewusst, sie nicht im klaren Bewusstsein gehabt hat. Aber in seiner Seele haben diese Vorstellungen und Empfindungen gelebt, wäre sogar die erste Anregung eine blos technische Rücksicht gewesen. Und das genügte, oder vielmehr war das einzig Rechte; denn Berechnen und berechnet Vorbereiten ist nicht Kunst, sondern das Gegentheil von ihr. Das Nähere in der „Musikwissenschaft.“
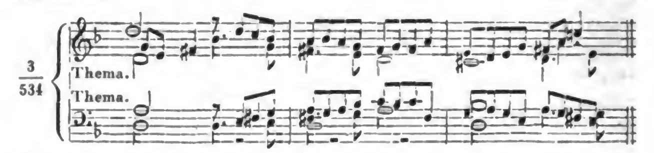
*) Band III der Peters'schen Gesammtausgabe.

**) Diese Verkehrung ist übrigens die ursprünglich rechte Gestalt des Themas No. 341.

Nun führen Bass und Tenor das Thema in rechter Bewegung und zwar so durch, dass der Tenor um anderthalb Takte später eintritt. Statt Zwischensatzes wird das Thema (mit anderm Schlusse, kanonisch) in engster Folge Viertel auf Viertel



durch alle vier Stimmen geführt; worauf Diskant und Alt das verkehrte Thema um sechs Viertel auseinander wiederholen und dann Diskant, Bass, Alt, Tenor die vorstehende engste Durchführung, diesmal aber verkehrt, wiederholen. Zuletzt treten mit vermehrter Stimmzahl



rechte und verkehrte Bewegung gleichzeitig gegen einander auf.

Das zweite Werk dieser Art ist die folgende Fuge (S. 14), die **Bach** in einer zufälligen Ironie (er denkt dabei nur an die hüpfende unstete Weise des Tonstücks, nicht an die den Franzosen gar fern liegende Tiefe der Kunstbildung, die es erfoderte) *„in stilo Francese“* überschrieben hat. Es ist dies eine Gegenfuge, in der das Thema fortwährend in rechter Grösse und der Verkleinerung durchgeführt wird, also nach der Sprache der ältern Theorie eine *fuga contraria per diminutionem*. Ein viertes noch zusammengesetzteres Werk ist die siebente Fuge (S. 18), in der das Thema in ordentlicher Grösse, Vergrösserung und doppelter Vergrösserung, in rechter und verkehrter Bewegung (also eine *fuga contraria per augmentationem duplicem*) durchgeführt wird. Es wäre unnütz, aus diesen Werken einzelne Beispiele zu geben. Man muss selbst untersuchen, wie kunstgerecht die Stimmen durch alle schwierigen Verhältnisse hindurchgeführt, wie mannigfaltig die Antworten fast auf allen Punkten des Themas eingesetzt sind. Die Technik im Einzelnen ist nicht allzuschwer; jedem wohlunterrichteten Fugisten wird eine Engführung, Verkehrung, Vergrösserung u. s. w. wohl erreichbar. Aber diese Formen unausgesetzt und überall mit solcher zutreffenden Sicherheit und in solcher Mannig-

faltigkeit anzuwenden, dazu gehörte allerdings eine hohe Gewandtheit, wie sie ausser Bach — in solchem Grade Niemandem zu Theil geworden ist.

Dennoch, wie trefflich es auch Bach gelungen, und wie berechtigt und berufen er auch war, den nachkommenden Jahrhunderten diese Werke wie Säulen des Herkules als äusserste Gränzziele zu setzen: dennoch können wir sie als Kunstwerke im reinen Sinn des Wortes, wie wir ihn stets verstanden und ausgesprochen, nicht anerkennen. Der ernstlich sich vollenden wollende Jünger muss sie studieren; aber kaum möchten wir rathsam, gewiss nicht nöthig finden, dass er dergleichen Arbeiten selbst längere Zeit widme. Die Künstlerbildung nimmt ohnehin gar viele Zeit in Anspruch, und zu ihrer Vollendung ist das ganze lange Leben noch zu kurz. Der einsichtige Lehrer wird keine Seite der Künstlerkraft unangeregt und ungeübt lassen, aber eben, damit er dies könne, keine unnütze Last zeitraubend auflegen.

Manche andre veraltete Klassifikationen der Fuge sind unter andern im Universallexikon der Tonkunst unter den Rubriken „*fuga* u. s. w.“ verzeichnet.

S.

Zu Seite 363.

Noch einmal kommen wir hier auf die wichtige Lehre von der Bildung des Fugenthemas zurück und benutzen die Gelegenheit, über eines der merkwürdigsten Werke wenigstens Einiges zu sagen; Andres wird sich weiterhin nachtragen lassen. Es ist dieses Werk

die Kunst der Fuge von Seb. Bach,

das schon S. 571 zur Erwähnung gekommen ist.

Seb. Bach hat dieses Werk in seiner letzten Zeit geschrieben, um an ihm, und zwar an einem einzigen Thema, durch die That selbst zu zeigen, was die Fugenform dem ihrer Mächtigen darbietet. Es hat nicht seine Absicht sein können, aus seinem Thema alle denkbaren Fugen und Fugengestaltungen zu entwickeln; dies ist schlechthin unmöglich, die Reihe der Möglichkeiten, ja nur der anerkennenswerthen, ist unerschöpflich zu nennen. Vielmehr hat Bach nur darauf gedacht, von den wichtigern oder seltnern und schwierigern Formen einige Proben zu geben, — und

auch dies hat er nicht vollendet; der Tod hat ihn in der letzten Arbeit *) unterbrochen. Eine Fuge mit vier Subjekten, in allen Stimmen verkehrbar, die das Werk krönen sollte, ist nicht zu Papier gekommen.

Dass nun die Meisterprobe des grössten Fugisten für jeden Musiker ein Gegenstand der Ehrfurcht, für den Schüler — und wer hörte Bach gegenüber auf, Schüler zu sein? — eine Aufgabe für tiefstes und anhaltendes Studium ist, braucht kaum gesagt zu werden. Ja, wenn die Meisterschaft im Arbeiten für sich allein schon genügte zur Unterweisung Andrer, so möchte man sich nur gleich in die Schule Bach's begeben, und zuletzt sich an seine „Kunst der Fuge" halten.

Dies wäre jedoch ein ganz vergeblicher, oder wenigstens der schwerste und gefährlichste Weg zum Ziele. Eben Bach's unermessliche Meisterschaft bewirkt, wie wir schon S. 386 gesagt haben, dass seine Fugen dem Anfänger keine Leitung, kein sichres Vorbild gewähren. Denn da ist jede Fuge ein ganz andres Werk; in allen ist die Grundform der Fuge geheime Grundbedingung, aber in jeder beugt sie und verwandelt sie sich auf das Freieste nach den besondern Bedingungen, nach der besondern Idee eben dieses einen Werkes. Nun aber aus allen Wendungen die Grundform und zugleich den Grund der Abweichung von ihr zu erkennen, wie kann das dem Anfänger gelingen? es bedarf dazu lang fortgesetzten Umgangs mit der Form.

Hierzu kommt noch Eines. Es ist nicht zu leugnen, dass Seb. Bach in seiner reichsten Fugensammlung (dem wohltemperirten Klavier) mitunter neben dem von der Idee der Komposition Bedungnen auch der freien Laune ein muthwilliges Spiel gestattet, hier und da, oft ganz insgeheim, irgend eine entlegnere Kombination, irgend eine schwerer durchzusetzende Engführung oder Verkehrung eingeführt hat, die dem allgewandten Meister nur Scherz war, dem Ungeübtern seufzerschwerer unbewegbar lastender Ernst würde, die er nur auf Kosten der künstlerischen Freiheit und Behaglichkeit herbeizwingen könnte. In der That ist es Bach's verführerisches Vorbild, das die Lehrenden so oft zu falschen Ansprüchen und Vorschriften verleitet, den fruchtbarsten Lehrgegenstand zum Verderb vieler talentvoller Zöglinge verzerrt, endlich gar die Kunstform als pedantische Unkunst verdächtigt und den Meister selbst viele Jahre lang (bei den Technikern und vielen Dilettanten noch jetzt) in falsches Licht gestellt hat.
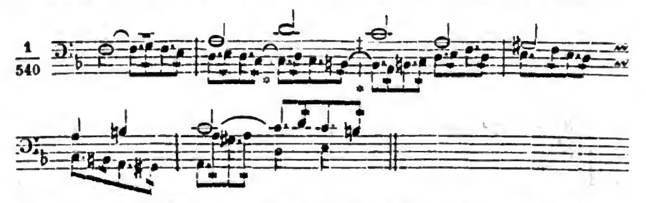
Diese Bemerkungen treffen „die Kunst der Fuge" noch mehr, wie irgend ein anderes Bach'sches Werk. Denn hier ist der

*) S. 79, Band III der Peters'schen Ausgabe.

Meister urkundlich nicht einem künstlerischen Antriebe gefolgt (der darauf gerichtet ist, eine künstlerische Idee in der ihr eignenden, gleichviel welcher Form zu offenbaren), sondern jener mehr lehrhaften Absicht, viele kunstvollere und schwierigere Gestaltungen aus einem, künstlerisch an sich nicht bedeutenden Thema zu entwickeln. Man kann also von diesen Fugen nicht durchaus sagen: die Idee des Werks oder das Thema hat es so gewollt; sondern: Bach hat an diesem Thema diese Gestalt aufweisen wollen. Dies durfte der sonst allertreuste Meister und es gebührte ihm. Der Jünger darf es nicht nachahmen ohne die Gefahr der Untreue an der Kunst. Aber studieren muss es Jeder, der sich vollenden will, nachdem er durch zahlreiche Arbeiten und die fleissige Betrachtung andrer Meisterwerke in der Form einheimisch geworden.

Soviel im Allgemeinen über die Tendenz des Werkes. Hier knüpfen wir für jetzt nur eine (und nicht tiefgehende) einzelne Betrachtung an, über die Verwandlungen des Bach'schen Themas und deren nächste Folgen. Bach hat, wie schon S. 254 gesagt ist, ein in künstlerischer Hinsicht unbedeutendes Thema zu mehrmaliger Behandlung übernommen. Seinem Tiefblick konnte sowenig das Mangelhafte des Themas, als die Gunst desselben für manche seltnere Behandlung, oder eines der Mittel, jenem Mangel abzuhelfen, entgehen.

In der zweiten Fuge (S. 4) giebt er daher wenigstens den das Thema schliessenden Achteln einen markigern Rhythmus, was denn sogleich die Aufmerksamkeit und damit einen neuen Gegensatz —
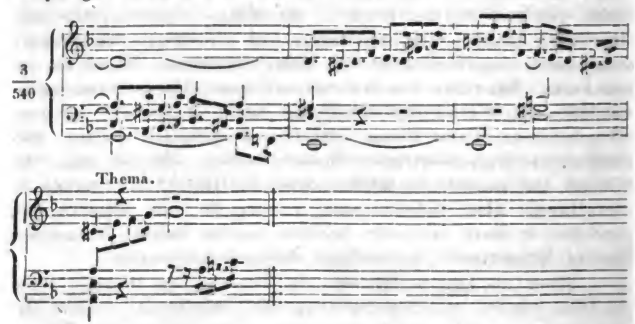


weckt. In der That ist diese punktirte Figur dem sehr ruhigen Thema fremder, als der Gegensatz in der ersten Fuge; —
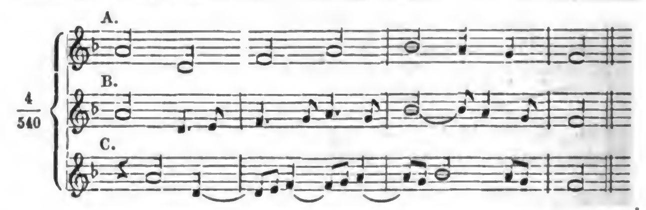


und so mag unbewusst jenes gleichsam sich Besinnen bei * in den Gegensatz gekommen sein, das wir bei einer andern Gelegenheit (S. 105) im Allgemeinen unvortheilhaft befunden haben. Um so energischer entfaltet sich nach diesem Stocken der Gegensatz und

durch ihn die Fuge. Ja es geht aus ihm eine eigenthümliche Anknüpfung des zweiten Theils —

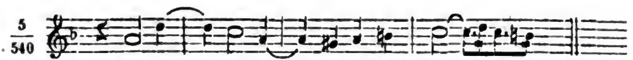


hervor. Eigenwillig, wie der Schluss des Themas und der Gegensatz, geht die Oberstimme für sich allein, wie in einem homophonen Satze (S. 320) weiter; und nun kann der Alt, der mit dem Gefährten (*e — a*, u. s. w.) die neue Durchführung und den zweiten Theil beginnt, nicht widerstehn; er löst den ersten Ton des Themas in jene herrschend gewordne Figur auf. Die ganze Fuge ist angereizt zu weiterer, modulationsreicherer und energischer Ausführung.
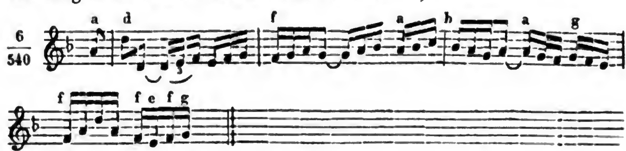
Bedeutender sind die Veränderungen des Themas in der dritten Fuge, S. 6. Hier tritt der bisherige Gefährte als Führer auf, und zwar in der Verkehrung. Aber bald (S. 6 und 7) erscheint das Thema in zwei Veränderungen, deren erste zugleich eine Taktrückung (S. 360) ist.
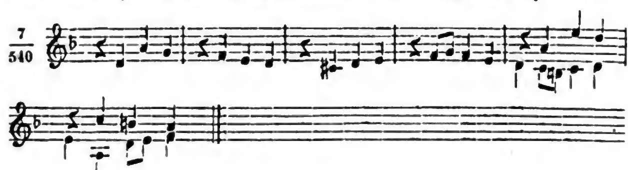


Wir sehn hier bei A das einfache Thema (nämlich den Gefährten des eigentlichen Themas dieser Fuge), bei B die zweite, bei C die erste Verwandlung. Die Veränderung bei B liegt der Grundgestalt am nächsten; stellt man zwischen sie und die von C eine schon in der vorigen Fuge beiläufig eingeführte Aenderung, ebenfalls mit Taktrückung, aber in rechter Bewegung,
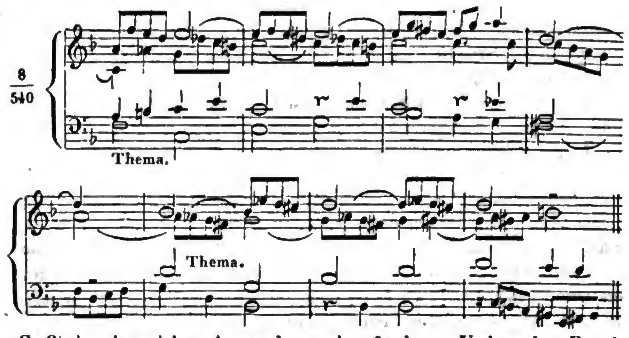


so hat man nach dieser Seite hin eine fast systematische Fortbildung des Themas vor Augen, beinahe in der Weise (wenn auch in höherm Sinne), wie wir sie S. 254 u. f. gegeben haben. Nach einer andern, der melodischen Seite hin ist das Thema in den beiden Fugen für zwei Klaviere (S. 68 und 71)



eigenthümlich ausgeführt. Es würde sich, hätten wir nicht den Raum zu sparen, die Folge dieser Fortbildung weit vollständiger darstellen lassen; gleich in der fünften Fuge z. B. (S. 12) fände sich das einfachere Vorbild von B, und in der elften Fuge (S. 34, die Verkehrung s. bereits in der achten Fuge S. 21) würden wir die erste zugleich milde und sinnreiche Belebung des Rhythmus —



erkennen. Auch eine Erweiterung (S. 362) des Themas in der Verkehrung hat sich im Laufe der vierten Fuge



(S. 9) in sinnreicher Anwendung eingefunden. Und so hat Bach

schon an verschiednen Auffassungen der Aufgabe auf das Sieg-reichste bewiesen, was selbst aus einem unzulänglichen Thema gemacht werden kann, wenn Kennerblick und inniges Eingehen sich vereinen.

T.

Zum fünften Abschnitte.

S. 386.

Der Punkt, worauf bei dem Studium der Fuge zunächst (nach dem früher Abgehandelten und Geübten) zu sehen, ist die Anknüpfung des zweiten Theils, oder genauer gesagt: das Hinausgehen über den ersten Theil. Denn im ersten Theil ist im Grunde schon alles Wesentliche geschehn; das Thema ist durch alle Stimmen gegangen, wir haben Führer, Gefährten, Gegensatz, Zwischensatz gehabt, wir haben alle Stimmen zusammengebracht und wahrscheinlich (S. 372) mit ihnen insgesammt geschlossen. Wie ist nun weiter zu kommen, ohne dass man in Wiederholung oder Zerstreuung geräth? —

Bei der Beantwortung dieser Frage setzen wir die im Anhang L angeknüpften methodischen Mittheilungen fort. Es versteht sich, dass hier wie überall der Lehrer vorarbeitet und der Schüler ihm Schritt für Schritt in eignen Arbeiten nachfolgt.

A.

Zuerst wird der Entwurf eines ersten Theils, und zwar an einem ruhigen und festen Thema, gezeigt und derselbe fest und mit einer gewissen Fülle in der Tonart der Dominante oder Parallele geschlossen; die Durchführung wird vollständig gebildet. Nun wird die Frage in das rechte Licht gestellt und dahin entschieden: dass auf dem Schlusse wieder der Hauptgedanke der Fuge eintreten solle, — natürlich in der eben erreichten Tonart. Steht die Fuge in Moll, so hat der erste Theil nach der Parallele geführt und hier kann das Thema frisch einsetzen. Es bildet sich nun eine zweite Durchführung von der mit einem grössern Zwischensatze sogleich auf den Orgelpunkt gegangen, oder vor demselben das Thema noch einmal in der Unterdominante aufgeführt wird. Dann folgt der dritte Theil. Lässt das Thema nicht zu, in die Parallele (in Dur) gestellt zu werden, oder ist die Fuge ein Durtonstück: so tritt die zweite Durchführung ungünstiger auf, nämlich in der schon hinlänglich benutzten Dominante. Dann wird sie (wie Seb.

Bach und die Alten überhaupt oft thun) so gebildet, dass die Stimmen in den Tonarten der Dominante, zweiten Dominante und Haupttonart (also in einer *C*dur Fuge in G, D und C) auftreten. Erst nach dieser Durchführung (die theilweis mit den Standpunkten der ersten zusammenfällt und in der ältern Lehre ebenfalls den Namen *repercussio* erhält, um die hier doppelt wichtige Veränderung der Stimmfolge anzudeuten) wird entschieden weiter modulirt und eine der nächsten Tonarten mit einer (unvollständigen) Durchführung besetzt. Oder es wird gleich bei oder nach dem ersten Wiedererscheinen des Themas in eine neue Tonart gegangen.

B.

Nun wird auf die Schwäche hingewiesen, die in dieser Weise des Fortschritts liegt, und versucht: durch einen neuen, belebtern oder bedeutendern Gegensatz zu helfen. Kann derselbe beibehalten werden, so belebt er den Satz, — aber die Einförmigkeit im Wiedererscheinen des Themas auf schon benutzten Stufen, also im Kern des Satzes, bleibt bestehen.

C.

Es wird also drittens nicht mit dem Thema wieder angehoben, sondern mit schon vorhandnen Motiven vom Theilschluss aus weiter gegangen. Zu dieser Gestaltung wird die erste Durchführung übervollständig gesetzt, damit das Bedürfniss, sich eine Zeitlang des Themas zu enthalten, noch bestimmter erkannt werde. In dieser Weise bildet sich zuerst leicht ein selbständigerer Zwischensatz, der wiederholt und in einen Gang aufgelöst wird; dieser führt in eine neue Tonart, zur zweiten Durchführung. Von hier ist der Fortschritt wie oben bei A.

D.

Die erste Weise (A und B) hatte festern Zusammenhalt, aber unkräftigern Fortschritt aus dem zweiten Theile; die zweite (C) hatte lebhaftern Fortschritt gewonnen, aber auf Kosten des festen Anschlusses an den Hauptgedanken, das Thema. Jetzt soll das Zerstreuende der letztern Weise vermieden werden; auf dem Theilschlusse tritt also wieder das Thema ein. Allein das war schon oben (bei A) unbefriedigend und auch die Aushülfe mit einem neuen Gegensatze (bei B) nur als eine beiläufige befunden worden, am Thema selber musste neue Kraft gewonnen werden. — Hier wird nun

die Form der Engführung

gleichsam als Aushülfe gefunden; weil das Thema in bisheriger Weise — in einer Stimme — nicht genügt, verdoppelt es sich gleichsam und tritt in zwei oder mehr Stimmen aneinander*). So

*) Es wird dabei sogleich klar gemacht, dass die meisten Themate wenigstens eine, wo nicht mehr Engführungen zulassen. Damit aber der Schüler nicht

bildet sich eine zweite Durchführung, modulatorisch wie die bei A gestellt, aber kräftiger gestaltet als Engführung; sie umfasst entweder nur zwei Stimmen und wird — gleichsam als ein neues Motiv — nach einem Zwischensatze von den andern wiederholt, oder erstreckt sich über drei, vier Stimmen und führt zu einem neuen Abschluss, oder gleich weiter zu einer dritten Durchführung (vielleicht mit einem Gegensatz, oder ebenfalls in der Enge) oder zum Orgelpunkte.

Hier erst wird die Lehre von der Engführung eingeführt, folglich bis dahin kein Gebrauch von dieser Form gemacht. Hier erst ist es Zeit, die Fuge auf vier und noch mehr Durchführungen zu erstrecken mit erweiterten Zwischensätzen und vielleicht einer Engführung zum Orgelpunkt, oder zum Schluss, oder zu mehrern Arten der Engführung.

Soll ein zweiter Schluss nach der Engführung gemacht werden, so fällt er in Dur am Besten auf die Dominante der Parallele, in Moll auf die des Hapttons.
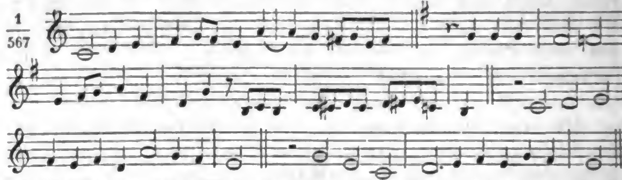
E.

Die nächste Uebung gilt der Einführung von

Verkleinerung und Vergrösserung,

---

zufällig doch auf ein Thema gerathe, dass der Engführung ungünstig, ist an dieser Stelle rathsam, dem Lernenden ein Paar geeignete Themate vorzuschlagen. Zu den bereits im Buche befindlichen geben wir hier



noch ein Paar zu enger Führung geeignete. Dass dergleichen nach der S. 449 für den Kanon angegebnen Weise leicht erfunden werden können, ist klar. Nicht vortheilhaft aber scheint es, die Auffindung (auf das Ungefähr) oder in methodischer Bildung dem Schüler zu überlassen, der dadurch leicht zu Absichtlichkeiten und Künsteleien verleitet wird, oder herumsuchend von einem Thema zum andern schwankt, statt frisch und fröhlich zu arbeiten.

Nichts scheint uns unkünstlerischer und verderblicher, als der von ältern Lehrern (z. B. Marpurg) eingeprägte Rath: man solle sein Thema erst nach allen Anwendungsweisen (ob es sich mehrfach harmonisiren, in die Enge führen, verkehren, gut zergliedern lasse u. s. w.) recht umständlich prüfen, ehe man an die Arbeit gehe. Das ist das rechte Mittel, Lust und Kraft abzutödten und nachher ein schales Machwerk statt eines lebenvollen Erzeugnisses hervorzubringen. Man soll vielmehr ein lebendig erfundnes Thema frisch und fröhlich ausführen nach der Weise, die gerade ihm zusagt. Und jedes rechte Thema findet auch seine rechte Weise.

als Steigerungen der Bewegung oder des Themas. Die erstere wird zunächst im zweiten Theil eingeführt und in der bei C gewiesnen Form durch neugebildete und bewegtere Zwischensätze motivirt, die dann dem bewegtern Thema als Gegensatz dienen; entweder wird die ganze zweite Durchführung in der Verkleinerung gesetzt und in einer dritten dann Verkleinerung und rechte Bewegung gegen einander gestellt, oder letzteres geschieht sogleich. Die Vergrösserung tritt am Besten nach dem Orgelpunkt auf, vielleicht mit einem Trugschlusse; die letzte Durchführung bringt vielleicht das Thema in allen drei Grössen in der Enge.

F.

Die letzte methodische Aufgabe beginnt mit der Aufstellung einer ersten übervollständigen Durchführung als erster Theil und einer Engführung mit einem abermaligen Schlusse, wie bei D gezeigt worden. Hiermit erscheint das Thema vorerst erschöpft — und kann doch noch nicht aufgegeben werden. Da wird dann

die Form der Verkehrung

eingeführt, in der das Thema beibehalten und doch gleichsam in ein neues umgewandelt wird.

Dass mit jedem Schritte vorwärts die Mittel sich erweitern, mehr Durchführungen möglich (wenn auch nicht immer räthlich) werden, ist klar. Jedes neue Mittel wird als ein neues Motiv festgehalten und überall zuerst in strenger Folgerichtigkeit gestaltet, dann aber der freiern Selbstbestimmung gebührend Raum gelassen. Für Beides fehlt es nicht an Vorbildern der Meister, die aber erst herbeigezogen werden, wenn die Form an sich selber begriffen und wenigstens einmal im Entwurf ausgeführt worden ist.

U.

Zum sechsten Abschnitte.

Seite 393.
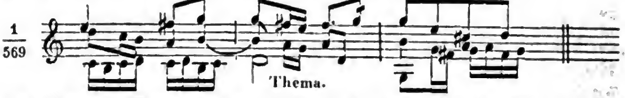
Wir haben bereits S. 365 selbst eingeräumt, dass die Dreitheiligkeit der Fuge keineswegs in jedem einzelnen Werke dieser Klasse deutlich hervortritt, ja, dass sie sogar in manchem Werke gar nicht vorhanden ist. Gleichwohl wird man auch ohne weitere Ausführung, schon aus den Modulations- und Konstruktionsgrundsätzen des ersten Buchs anerkennen, dass diese Dreitheiligkeit dem Wesen der Fuge zum Grunde liegt, dass sie die Grundform der Fuge sein muss, wenn gleich die frühern Komponisten,

vor Seb. Bach, nach andern Grundsätzen — oder vielmehr ohne Bewusstsein dieser Grundform gearbeitet, neuere wieder zum Theil ganz nach der individuellen Stimmung des Augenblicks verfahren sind und selbst Bach (S. 574) und seine Zeitgenossen sich keineswegs dieser Grundform knechtisch angekettet haben, — was denn auch uns fern bleibe.

Nur weil die Dreitheiligkeit im Wesen der Sache gegründet ist, haben wir sie den ersten Entwürfen des Schülers zur Beachtung empfohlen. Diese Maxime ist aber auch abgesehen von ihrer Begründung in den wesentlichen Grundsätzen der Kunst von der grössten methodischen Wichtigkeit, indem sie (wie schon S. 365 bemerkt ist) dem Anfänger bestimmte und nicht zu ferne Zielpunkte für seine Arbeit setzt, einerseits dadurch vor zu weitem unsicherm Umherschweifen, andrerseits vor fugenwidriger Zersplitterung bewahrend. Wir rathen daher nochmals dringend, an der Grundform festzuhalten, bis die Fugenarbeit in ihr und unter ihrer Leitung geläufig und der Sinn für das Ebenmaass in dieser Kunstform gebildet ist. Dann mag man, jedoch nicht ohne Gründe, die Grundform verlassen, Dann erst und nicht früher mag man der Betrachtung Gehör geben, dass alle Konstruktionsgesetze nur allgemeinere Gedanken sind, die der besondern Idee des einzelnen Kunstwerkes nachstehn müssen. Denn alsdann bedarf man der sichernden Leitung von aussen nicht mehr, und verlässt die erste Vorschrift (wie wir stets verlangt) nicht aus Willkühr, sondern aus Vernunftgründen. In solcher Weise haben unsre Meister hier und überall gehandelt; und wenn der Raum zu einer vollständigen Beweisführung hier fehlt, so mögen wenigstens einige Andeutungen dem Forschen des fortgeschrittenen Jüngers entgegenkommen. Wir lehnen uns dabei hauptsächlich an Seb. Bach's wohltemperirtes Klavier.

1. *Beispiele der Dreitheiligkeit in Durfugen.*

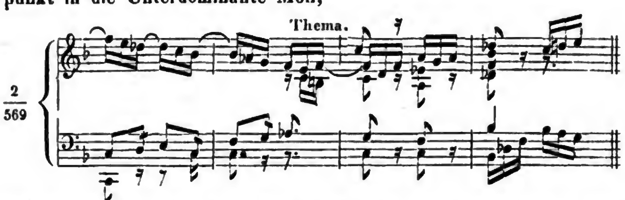
Hier finden wir nun gleich in der *C*dur-Fuge des zweiten Theils (das Thema s. No. 400) nach der ersten Durchführung den ersten Theil mit einem breiten Zwischensatze geschlossen. Doch schon hat der Alt wieder das Thema eingesetzt, —



und führt die Fuge weiter, nachdem er den Theil hat beschliessen helfen. Früh kehrt die Modulation des flüchtig motivirten Tonstückes in den Haupton zurück und der Orgelpunkt (sehr leicht und beiläufig) bestärkt ihn; dann schliesst ein längerer Orgelpunkt auf der

Tonika. Bei und vor demselben, und schon vor dem ersten Orgelpunkte macht sich die Unterdominante geltend (wie schon im Vorspiel zur Fuge, vergl. No. 304) und verleiht dem flüchtig dahin eilenden Satze zuletzt grösseres Gewicht.
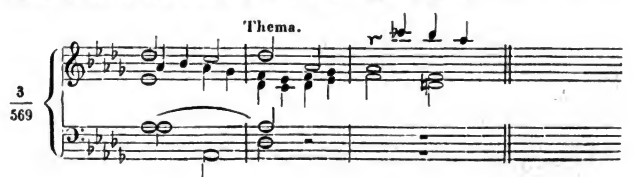
Noch bestimmter zeigt sich dieselbe Konstruktion in der *F*dur-Fuge, deren Thema No. 366 zu sehn ist. Diese leicht und schmeichlerisch hingaukelnde Komposition folgt auf ein still sich ausbreitendes Vorspiel (vergl. No. 263), wie uns scheint, nicht ganz dem Karakter entsprechend. Hat nun Bach den Kontrast gewollt und zu versöhnen beabsichtigt, oder hat das Vorspiel auf ihn unbewusst nachgewirkt: es wird nicht blos der erste Theil bestimmt geschlossen, sondern dann auch die Unterdominante ergriffen, ja durch einen Orgelpunkt auf der Tonika ausdrücklich eingeführt, dann ein zweiter Orgelpunkt auf der Dominante nachgebracht und mit dem Hauptton in Moll (*F*moll) besetzt. Nun wendet sich der bisher dreistimmige Satz (das Vorspiel war vier- und fünfstimmig) mit ein Paar starken Schlägen gleich nach dem Orgelpunkt in die Unterdominante Moll, —



und so schliesst das Ganze mit einem Ernste, der sich dem ersten Karakter folgenreich nähert. Man wird nicht verkennen, wie die Konstruktion dem Sinne der Komposition gemäss ist.
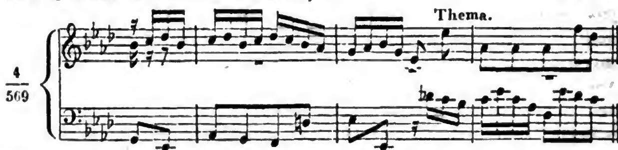
2. *Die Konstruktion in Mollfugen.*

In Mollsätzen geht die Modulation bekanntlich (Th. I. S. 218) in der Regel zuerst in die Parallele. In solcher Weise finden wir die Dreitheiligkeit an der *B*moll-Fuge des ersten Theils, deren Thema in No. 331 mitgetheilt ist. Der erste Schluss fällt auf *Des*dur; aber der Schlusston selbst, in der Oberstimme, wird als neuer Einsatz des zweiten Theils mit dem Thema



benutzt. Der Orgelpunkt ist, wie meist bei Bach, sehr wenig ausgeführt, und nach ihm würde der dritte Theil zu unbedeutend erscheinen, wenn er nicht in der trefflichen Engführung (No. 577) ein geistiges oder entscheidendes Gewicht fände.
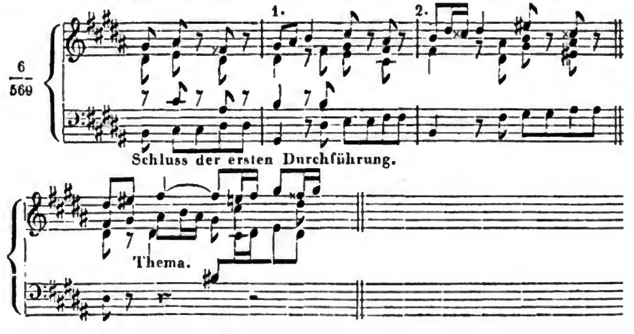
Dieselbe, nur anders gewendete Konstruktion sehen wir in der *F*moll-Fuge (das Thema s. No. 367) des zweiten Theils; die Modulation geht hier nach der Parallele, von da aber gleich weiter zum Schluss in deren Dominante, —



um dem Thema einen geschicktern Einsatz zu gewähren. Gelegentlich, z. B. in der tiefempfundnen *G*moll-Fuge des ersten Theils (die mit ihrem Vorspiel zu den karakteristischsten Kompositionen Bach's gehört), wird auch wohl der erste Schluss im Hauptton gemacht (gleichsam nach Art dreitheiliger Lieder), dann aber —
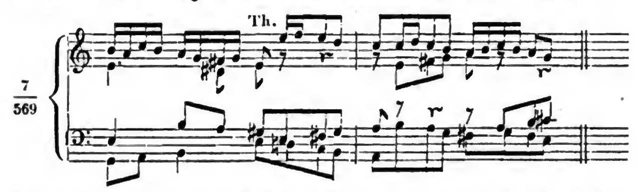
5
569
Schluss. Schluss. Thema.

mit einem Nachsatze weiter modulirt und nun erst recht, in der Parallele, geschlossen. Ja, in der aus No. 425 uns dem Thema nach bekannten *Gis*moll-Fuge desselben Theils wird im Hauptton geschlossen, dann nach der Parallele, dann nach der Dominante modulirt und auch in diesen Tönen, also dreimal geschlossen, —
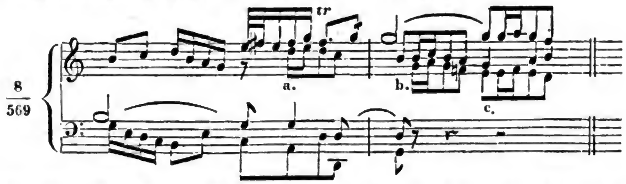


worauf die neue Durchführung einsetzt und das Thema (der Gefährte) nach seiner Art gleich in den Hauptton zurückführt. — Es ist dies, beiläufig sei es gesagt, eine dem Wesen der Fuge fernere mehr homophone und satzweise Art fortzuschreiten (zu der Bach besondre Gründe in diesem Tonstücke gefunden hat) die aber der Jünger sich nicht gestatten soll, bis er der Fugenarbeit mächtig ist und nicht durch Unvermögen, sondern ebenfalls durch künstlerische Gründe dazu bewogen wird.
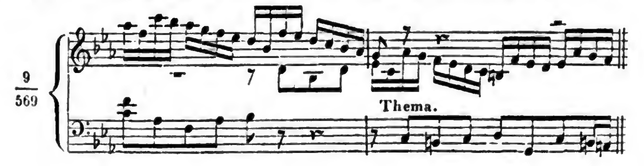
Die Modulation der Mollsätze in die Parallele ist die gewöhnlichere, keineswegs aber die einzig zulässige. Die aus No. 332 bekannte *A*moll-Fuge, macht einen Schluss auf der Dominante,
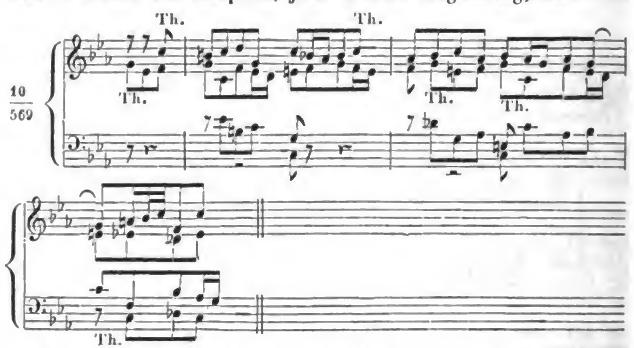


und setzt dann mit verkehrtem Thema im Hauptton wieder ein. Unter dem Thema wendet sich aber die Modulation über *D*dur nach *G*dur (Dominante der Parallele) und macht hier einen vollkommnen und stärkern Schluss, als der vorige war,



so dass man zweifelhaft sein könnte, ob nicht erst hier der rechte Theilschluss nach der in No. $\frac{6}{569}$ gezeigten Weise erfolgt sei. — Unzweideutiger nimmt die *C*moll-Fuge des zweiten Theils (bei uns No. 387) ihren Weg nach der Dominante. Die drei Stimmen schliessen die erste Durchführung im Hauptton, wenden sich nach der Ober-, gleich wieder nach der Unterdominante und schicken sich zu einem Schluss in der Parallele an, der aber unvollzogen bleibt, —



und eine neue Durchführung zur Folge hat. Der Bass und Diskant (dieser mit frei rhythmisirtem Anfang), später der Alt treten im Hauptton, dann noch einmal der Bass mit der Unterdominante auf. Hätte man sich nun nach der Parallele wenden dürfen? Es wäre nicht, oder nur nach einem weiten Zwischensatz thunlich gewesen. Denn durch die zweimalige Durchführung und mit dem Eintritt beider Dominanten ist der Hauptton zu stark als Nebensache bezeichnet, als das es konsequent wäre, nun in die leichtere Parallele überzugehn. Bach schliesst also den ersten Theil in der Dominante, und setzt den zweiten wieder im Hauptton ein. Aber da, eifrig, fast eigensinnig in ihn vertieft, weiss er uns den Mangel reichern Modulationswechsels zu ersetzen. Der Einsatz giebt uns das Thema in rechter Bewegung, Vergrösserung und Verkehrung (vergl. No. 533) und es folgt in acht Takten in emsigster Arbeit das Thema noch achtmal, bald in rechter Bewegung, bald vergrössert, bald verkehrt (in freier Verkehrung) mit einem Schluss im Hauptton. Auch hier ist Bach noch nicht befriedigt; beharrlich hält er wieder den Hauptton, jetzt in einer Engführung, fest —
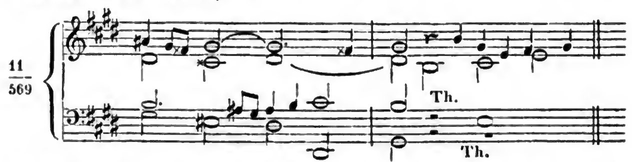


und geht ohne Orgelpunkt sofort zu Ende.

3. *Andre Schlüsse.*

Dieser Fall hat uns zugleich eine abweichende Konstruktion auf dem Punkte, wo zweiter und dritter Theil sich scheiden, gezeigt; statt der Wendung auf die Dominante (zum Orgelpunkte) folgt wie gesagt ein Schluss im Hauptton, und zwar ein vollkommner; im Widerspruch mit den ersten Modulationsgrundsätzen. Aber — wozu hätte hier ein Orgelpunkt dienen sollen, wo wir fast nicht aus dem Hauptton gewichen sind? viel nöthiger war ein festender Abschluss nach so überreicher Durchführung des Themas und im Bevorstehen einer so gedrängten Engführung.
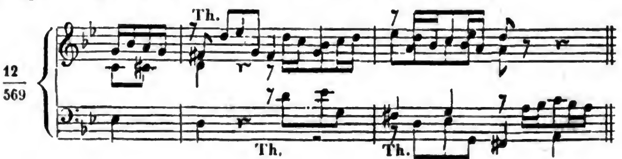
Aehnliche Gründe veranlassen **Bach** öfters, den Orgelpunkt nur kurz, oder nachträglich zu bringen, oder statt seiner einen Schluss eintreten zu lassen. Dies ist z. B. in der reich und energisch durchgeführten *G*moll-Fuge (bei uns No. 365) desselben Theiles der Fall. Nach einer Durchführung mit verdoppeltem Thema wird in der Dominante geschlossen, und dann rastlos mit zwei Stimmen weiter gearbeitet.

Dagegen macht die *E*dur-Fuge (wie schon S. 390 angeführt) ihren ersten Theilschluss regelmässig in der Dominante, den zweiten — nicht durch einen Orgelpunkt (der bei der mässigen Bewegung des Ganzen unnöthig scheint), sondern in der Parallele der Dominante, in *Gis*moll, —



worauf eine Engführung im Hauptton den Schluss, so mild wie die ganze Fuge ist, einleitet. — War einmal der Orgelpunkt unanwendbar, so blieb kein angemessnerer Ruhepunkt als der gewählte; die Unterdominante, an die man allein noch denken könnte, hätte nach ihrem Karakter (Th. I. S. 229) einen neuen mit dem Sinne des Ganzen unverträglichen Aufschwung gefodert, während nach dem Mollschlusse der neuanhebende Dursatz zugleich Sänftigung und Erhebung in die Seele flösst.

Aehnliches sehn wir in der schon in No. $\frac{5}{569}$ erwähnten *G*moll-Fuge. Vom ersten Schluss an geht sie in einer reichen Durchführung (in zwölf Takten achtmal das Thema) nach dem Hauptton zu einem vollkommnen aber gleich unterbrochnen Schluss; zuvor hat sie *B*dur (mit seiner Dominante *F*dur) und *C*moll besetzt, sich also nicht weit vom Hauptton entfernt; nun führt ein Gang von drei Takten über *B*, *Es*dur und *C*moll nach der Dominante. Hier wäre der Orgelpunkt anzuknüpfen gewesen; aber wozu könnte es nach so vielfacher Modulation und bereits erfolgter Rückkehr in den Hauptton seiner noch bedürfen? Bach setzt statt seiner eine Engführung zwischen zwei Schlüssen auf der Dominante,
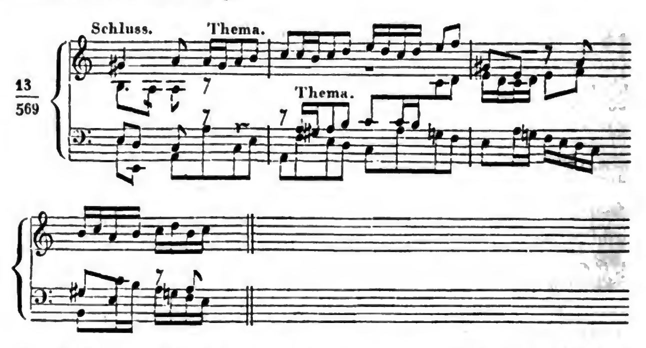


die wir allenfalls auch als einen **idealen** Orgelpunkt aufnehmen könnten, dessen Halteton gar nicht gehört wird, sondern hinzugedacht werden müsste; wie man denn in der That in solchen Fällen auch ohne Satzkenntniss empfindet, dass die ganze Tonbewegung an Einen Punkt geheftet ist.
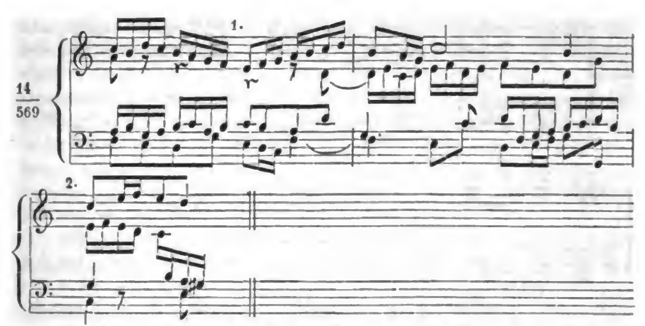
4. *Abweichende Form.*

In zweierlei Sätzen ist es, wo **Bach** am entschiedensten von der Grundform abweicht. In sehr weit und reich ausgeführten Fugen macht er bisweilen mehr als einen Abschnitt ausser den beiden Theilschlüssen; und in sehr fleissig das Thema bringenden legt er weniger Gewicht auf die Modulationsordnung, schreitet namentlich mehrmals in den Hauptton zurück, sicher, mit dem Inhalt an sich, wo er auch erscheine, zu befriedigen.
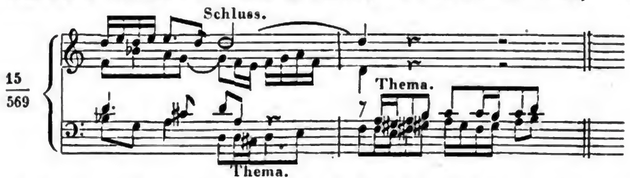
Das Erstere sehen wir an der fast in Ueberfülle ausgeführten *A*moll-Fuge, von der wir schon statt eines **zwei** Schlüsse für den ersten Theil (No. $\frac{7}{569}$ und $\frac{8}{569}$) angeführt haben. Unter der bei dem letztern Schluss (auf der Dominante der Parallele) angeknüpften Durchführung wendet sich die Modulation in die Unterdominante und deren Parallele und von da zurück in den Hauptton. Bis zum ersten Schluss ist das Thema in rechter Bewegung durchgeführt worden, von da ab bis wieder in den Hauptton in der Verkehrung. Hier wird ein **dritter** Schluss gemacht, und zwar im Hauptton. Nun erscheint das Thema wieder in rechter Bewegung, aber in der Engführung.



Diese enge Durchführung geht in grosser Fülle (die Nachahmung erscheint viermal, das Thema also achtmal) durch *A*moll, *E*moll, *A*moll, *C*dur, und macht hier, also in der Hauptparallele, den **vierten** Schluss, und wieder zweimal nacheinander.
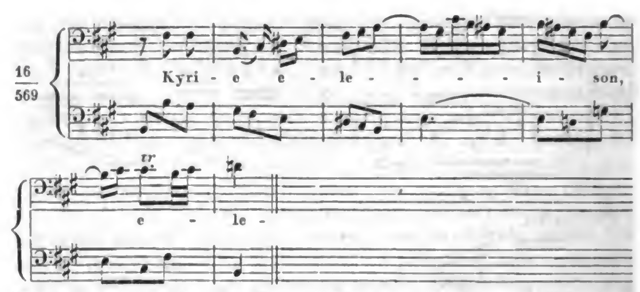


Von hier wird das verkehrte Thema in der Fuge dreimal (durch *D*mol, *G*dur und *A*moll) durchgeführt, und zwar, wie zuvor das rechte, mit Eintritten in der Oktave. Ein vorübergehender Orgelpunkt bringt Ruhe und zieht eine nochmalige Modulation in die Unterdominante und einen — obwohl verdeckten fünften Schluss,



in dieser Tonart nach sich. Hier wird das Thema erst in rechter Bewegung, dann in der Verkehrung, beide Mal mit Beantwortung in der (obern oder untern) Quinte durchgeführt und zum letzen Male der strudelnde Strom der Stimmen auf einer Fermate zusammengefasst, worauf die Fuge mit neuen Stimmen verstärkt zu Ende geht.

Das Andre können wir an der *C*dur-Fuge (bei uns No. 362) beobachten, die allaugenblicklich in den Hauptton zurückgeht. Ihre erste Durchführung zeigt das Thema in *C*, *G*, *G* und *C*. Es folgt eine zweistimmige Engführung in *C*dur, die zwar nach *G*dur und *D*moll hinweiset, aber in *C* schliesst. Die folgende Durchführung geht von *G*dur aus nach *A*moll, hat aber wieder eine Engführung in *C*dur hinter sich, — und so fort. Das emsige unausgesetzte Spiel mit dem Thema hat es so gewollt.

Zuletzt wollen wir an einem andern Bach'schen Satze die merkwürdigen Folgen beobachten, die ein vorausgehender Satz auf eine Fugenkonstruktion geäussert hat. Es ist das zweite „*Kyrie eleïson*“ in der S. 495 erwähnten *A*dur-Messe, dem das in der Beilage III mitgetheilte, in *H*dur schliessende „*Christe eleïson*“ vorangeht. Das Thema —



fängt nur scheinbar in *H*, der Harmonie zufolge in *E*dur an, schliesst aber bei dem Eintritte der zweiten Stimme in *H*moll. In buchstäblicher Antwort folgt nun der Tenor in *A*dur auftretend und in *E*moll schliessend; dann der Alt aus *D*dur in *A*moll, der Diskant aus *G*dur in *D*moll schliessend, — und so geht der ganze Satz seinen ganz eignen Weg, aus Gründen, die nur zum Theil in seinem Thema, besonders aber in der Konstruktion des ganzen „*Kyrie — Christe — Kyrie*" liegen, von dem die Fuge nur ein untrennbarer Theil ist. Die Erörterung dieser Gründe gehört einem spätern Moment der Lehre an; hier genügt, das Grundgesetz als ein freies, nicht zwangvolles, sondern jedem kunstvernünftigen Ermessen Raum lassendes aufgewiesen zu haben.

V.

Zum achten Abschnitte.
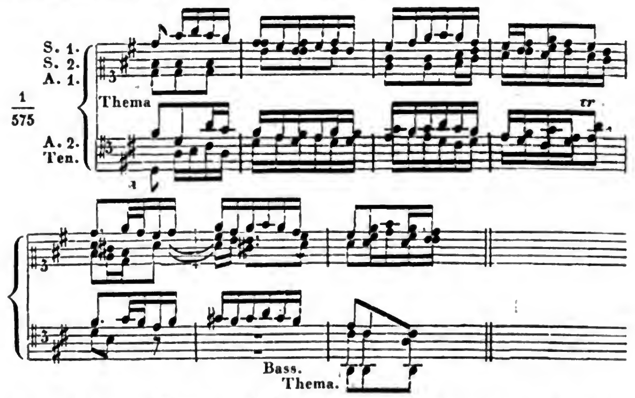
S. 398.

Eine merkenswerthe Bestätigung unsrer Ansicht giebt Seb. Bach's hohe Messe. Bach hat in diesem erhabnen Werk alle Kräfte in Bewegung gesetzt, die kirchliche Hochfeier auf das Würdigste zu begehen; dies zeigt der erste Einblick in die Partitur. Daher herrscht in den Chören die Fünfstimmigkeit (S. 397) vor; das erste Kyrie, das die Zerknirschung der Gemeine austönt, das freuderufende Gloria, das feurig abschliessende *Cum sancto spiritu*, — dann im zweiten Theile das ewig feste, allumfassende *Credo*, das Mysterium des *Incarnatus*, der himmelansteigende Jubel des *Resurrexit*, das Glaubens- und Auferstehungswort im *Confiteor*, sie alle sind fünfstimmig. Zwischen ihnen treten vierstimmig auf: nach dem *Kyrie* und *Christe* das zweite festere, ausmachende *Kyrie*, nach dem *Gloria* das gedrängte *Gratias* (S. 559),

im Credo das festbesiegelnde *Patrem omnipotentem*, nach dem geheimen Walten des *Incarnatus* das mehr persönliche, die Klage bestimmter Personen singende *Crucifixus*. Nun, von dem fünfstimmigen *Confiteor* und *Expecto resurrectionem*, hat das Werk seinen Meister höher gehoben und noch höher gestimmt, die Fünfstimmigkeit genügt ihm nicht. Im *Sanctus* ergiessen sich des feierlichen Preisgesanges strömende Wellen in sechs Stimmen, so auch ist das *Pleni sunt coeli* sechsstimmig, das *Osanna* zur Achtstimmigkeit erhoben*).

Dieses, zwischen dem sechsstimmigen *Sanctus* und dem achtstimmigen *Osanna* auftretende *Pleni sunt coeli* hätte schon seiner Umgebung gemäss, dann nach der Steigerung des ganzen Werkes nicht anders als sechsstimmig sein können, ist es auch in der That. Und dennoch ist die Fugenanlage nur eine fünfstimmige.

Es hebt nämlich der Tenor (von einem gehenden Bass unterstützt) die Fuge an, der zweite Alt antwortet. Nun intonirt der erste Sopran das Thema, und ihm antworten — der zweite Sopran und erste Alt mit der Verdopplung des Gefährten, —



worauf wieder Tenor und Bass das Thema verdoppeln. In einer zweiten Durchführung tritt das Thema zuerst im ersten Sopran, dann verdoppelt im zweiten Sopran und zweiten Alt, wieder ver-

*) Den Beschluss des Werkes macht das *Dona nobis pacem*, zu der beibehaltnen Komposition des Gratias, mithin als vierstimmige Fuge. — Dass das Werk mit der konzentrirten Vierstimmigkeit schliesst, würde unsre Grundsätze bestätigen. Demungeachtet bezweifeln wir; dass Bach mit der Wiederholung eines dagewesnen Satzes sein reich ausgeführtes Werk habe schliessen wollen; dies scheint der Anlage des Ganzen, wie der Treue des Meisters gegen das ihm gegebne Wort unangemessen.

doppelt im ersten Alt und Tenor, zuletzt einfach im Bass auf; zum Schluss hat es nur noch einmal der erste Sopran und einmal der Bass (wie denn die Fuge als solche und dem Text gemäss nur leicht und feurig, nicht voll und breit ausgeführt ist)*); eine eigentlich sechsstimmige Durchführung, in der eine Stimme nach der andern das Thema setzte, findet nicht Statt. So haben selbst die lockendsten Verhältnisse den grossen Meister nicht zu sechsstimmigem Fugensatz bewegen können; seine Durchführungen bleiben im sechsstimmigen Satz fünf- und vierstimmig; aber der Lohn ist die hiermit von selbst gefundne starke Form durchgeführter Verdopplungen, — ungleich mächtiger, oder vielmehr so mächtig, als eine weithingezogne sechsstimmige Durchführung nicht gewesen wäre.

Auch das erste *Credo* (S. 403) ist im Wesentlichen, nämlich in den Singstimmen, nur fünfstimmig fugirt. Wenn das Thema aber endlich noch in das Orchester übertritt, so muss Jeder erkennen, dass hier nicht eine sechste gleiche Stimme zu den fünf gleichen Chorstimmen tritt, sondern dass sich dem allmächtigen Glaubenswort ein neues Reich der Stimmen und Wesen erschliesst, dass das *Credo* herrscht und waltet, die Gränzen der Menschheit überströmend, hinausverbreitet über alle Wesen. Dies scheint wenigstens uns das Mysterium des Bach'schen Gedankens, möge auch ihm selbst nichts zu bestimmterm Bewustsein gekommen sein, als dass sein Gedanke (Thema) noch über den Chor hinaus weiter ertönen müsse. — Ein Gleiches war S. 345 von dem fugirten Lutherliede „Ein' feste Burg" zu sagen.

Nachtrag.

Ueberblicken wir nach so mancher Erörterung über Fuge und Fugenarbeit die vorliegenden Blätter des Werkes, so muss uns auffallen, wie oft auf Seb. Bach's Arbeiten im höchsten Uebergewicht gegen die Arbeiten andrer Meister verwiesen worden ist. Es ist wohl geziemend, hier den Vorwurf der Einseitigkeit oder Undankbarkeit gegen die weniger oder gar nicht erwähnten Meister abzulehnen und damit auch die Blicke des zu selbständiger Forschung herangereiften Jüngers auf die Leistungen andrer Meister hinzulenken. Dabei verbietet aber Raum und Bestimmung des Werkes, alle Würdigen zu nennen; so wie überhaupt nur Andeutungen hier noch erlaubt sein können. Wir beschränken uns daher auf die kurze Erwähnung zweier Meister, die aus besondern Gründen bei dieser Gelegenheit die Augen auf sich ziehen. Dem Jünger aber

---

*) Man könnte den Satz vielleicht eher Fugato nennen, wär' er nicht innerlich so gross und stark.

ist zu rathen, nicht die Werke Vieler durcheinander zu studieren, sondern von einem Meister zum andern erst dann zu schreiten, wenn er sich im Ideengang und Styl des erstern bereits tiefer und fester ansässig gemacht hat.

Es ist natürlich, dass vom Altmeister Seb. Bach sich die Blicke zunächst auf seinen grossen Zeitgenossen

Georg Friedrich Händel.

wenden, den ersten Meister im Oratorium. Dieser Tonheld — wie man ihn nach seiner Weise nennen könnte — bildet einen eigenthümlichen Gegensatz zu Bach, im Leben wie im künstlerischen Wirken. Früh zu kirchlicher Komposition angeleitet, verliess er mit dem Vaterhause die stille Laufbahn und warf sich mit lebensfrischem Weltsinn und gewaltigem Ehrgeiz in das Fach der damals herrschenden italischen Oper. Sein halbes Leben brauste er so fort im Gewoge ruhmdürstigen, mächtig bewegten und umdrängten siegvollen Ringens. Erst nach zweimaliger entscheidender Besiegung auf der erwählten Bahn, durch unwürdige Rivale verdrängt, wandte er sich der kirchlichen Komposition, und zwar dem Oratorium, wieder ganz zu; manches kirchliche oder sonst untheatralische Werk entstand auch in seiner Opernperiode.

Nun erst entfaltete Händel's eigner Geist seine Fittige. Titanische Kraft, unbeugsames Wollen und dabei die süsseste Zartheit einer reinen innigst beseelten, des tiefsten Empfindens vollen Natur, — das und eine tüchtigst geübte Hand brachte er zu dem neuen Tagewerke. Es muss erwogen werden, dass auch die Zeit drängte*), und dass sein ganzes Leben ihn zu einem rasch entscheidenden Eingreifen erzogen, von der stillen Beschaulichkeit der Bach'schen Laufbahn weit abgelenkt hatte. So erwuchsen seine Oratorien mit den frommen süssen Arien, mit den Schlagmomenten seiner Chöre. Scharf blickte er in jedem erhobnern Augenblicke (denn Manches fiel auch als Zeitopfer der Manier anheim) auf das hin, was er eben hier wollte, und auf diesen Willenspunkt beugte er alle Kräfte und Mittel und Formen, kraft der dem Künstler allerdings zustehenden Eigengesetzlichkeit. Wenn nun dabei, nach allen Verhältnissen des Mannes und seiner Aufgaben, in den Chören sich oft, fast überall, die lebendigste Dramatik entfaltete: so versteht sich von selbst, dass neben den andern Nachahmungsformen auch die Fugenarbeit sich allaugenblicklich melden und regen musste; es ist aber auch begreiflich, dass Händel rasch bereit sein musste, die Fugenform nach den Ansprüchen des Moments, oder seiner Stimmung zu beugen oder gar zu zerbrechen, und dass er sich auch

*) Vergl. seine Biographie vom Verf. im Universallexikon der Tonkunst.

wohl bisweilen nicht die Zeit liess, ihr ganz, zu höchster Vollendung des Werkes, genug zu thun.

So ist zu begreifen, warum wir in seinen Oratorien soviel Fugenarbeit, und verhältnissmässig so wenig voll und reich ausgeführte Fugen antreffen. Ueber keines dieser Tonstücke kann anders, als mit scharfer Rücksicht auf seine Stelle und alle Verhältnisse, geurtheilt, keins kann daher (wie wir zum Theil schon an einem Beispiele S. 556 gesehn haben) ohne dieses vorgängige Urtheil dem Jünger Muster für Fugenarbeit sein.

Als Belag diene uns sein ausgedehntestes und bekanntestes Oratorium, der Messias. Ueberall, vom Allegro der Ouvertüre fast durch alle Chöre hindurch, macht sich Fugenarbeit geltend, während nur zwei Chöre („Durch seine Wunden sind wir geheilet," und „Er trauete Gott") Fugen und — obwohl trefflich und durchaus befriedigend an ihrer Stelle — auch sie in Hinsicht auf Fugenarbeit nicht reich zu nennen sind. In einem dritten Chor, dem zum Schluss gesungnen Amen, tritt Händel's Verhältniss zur Fugenform, wie wir es oben angedeutet, in das hellste Licht. Nichts hätte der reichsten Ausführung im Wege gestanden, — wenn nicht vielleicht die Rücksicht auf die sehr grosse Ausdehnung des ganzen Werks; eine Rücksicht übrigens, der sich Händel wenig unterwarf. Und wie führt er seinen Chor? Nach der ersten Durchführung wird auf der Dominante mit vollem Chor geschlossen. Darauf führen beide Geigen, wieder auf Tonika und Dominante, zehn Takte lang das Thema durch, und nun bricht der ganze Chor mit vollem Orchester ein, das Thema im Bass auf der Tonika; dasselbe wiederholt sich nach einem Zwischenspiel der Geigen von zwei Takten noch einmal auf der Dominante. Es kommt zu keiner regelmässigen Fugirung mehr: aber jene beiden Schläge sind es, die Händel gewollt und mit denen er als mit einer Riesenfaust getroffen hat. Von da figuriren die Stimmen im lebendigsten Dialog gegen einander, greifen auch gelegentlich wieder nach dem Thema, — und am Ende ziemt dieses freie eigenmächtige Schalten dem Mann und dem Schluss seines weiten Werks am Besten.

In der Erwägung nun, dass die Oratorien*) so wenig unbedingte Vorbilder für Fugenbau bieten, sind bei Trautwein in Berlin „sechs Fugen und ein Capriccio von Händel" herausgegeben worden, von denen nur drei in der Nägeli'schen Ausgabe Händel'scher Klaviersuiten in Deutschland gedruckt worden waren. In diesen Sätzen hat Händel sich der Form unabgezogen widmen können und sein hohes Talent und Geschick reich in ihr bewährt. Aber auch hier liegt es ihm näher, seiner augenblicklichen Stimmung und Ab-

*) Am fugenreichsten ist das gewaltige Israel in Aegypten.

sicht freien Lauf zu lassen, als der Idee einer Fuge und seinem erkornen Thema die reichste Entwickelung und Folge zu geben. Von den kombinirtern Gestaltungen der Vekehrung u. s. w. ist nicht die Rede; nur etwa eine interessante Engführung (z. B. in No. 3) wird, wenn auch mit unvollständigem Thema, benutzt.

Demungeachtet mögen diese Kompositionen den Antheil der Fugenfreunde sich gewinnen, und geben in eigner Weise den Karakter ihres Verfassers zu erkennen. Dies möchten wir zunächst von der *F*moll-Fuge (No. 1) annehmen. Schon das ist nicht ohne Keckheit des Rhythmus geschehen, dass die Antwort und wiederum der Eintritt der dritten Stimme auf den je fünften Takt fallen. Nun aber ist die Entspinnung des Fugensatzes dem Händel'schen Ungestüm nicht entscheidend genug; der Bass als vierte Stimme tritt schon mächtig in vollgriffigen Akkorden hervor, und so wird noch öfter eine Massenwirkung erlangt durch Zusatzstimmen neben den fugirenden Hauptstimmen. Der Effekt ist so sicher treffend, dass er Manchen für die Fugenform gewinnen könnte, dem sie ihre Kraft in stetigern, vielleicht reichern Werken nicht so leicht erschlösse. Noch gehaltvoller und von einer mehr geistigen Energie würde den Freunden No. 3 (das Thema haben wir No. 370 gesehn) erscheinen. Aber unnachahmlich schön muss jedem Fühlenden die sechste Fuge zusprechen; es ist eine der eigenthümlichsten Tondichtungen, die in irgend einer Form und von irgend einem Meister geschaffen worden sind. Wenn irgend ein Werk, so kann diese Fuge jeden Empfänglichen überzeugen, wie ungegründet es ist, der Fuge nur einseitige Fähigkeit, etwa zum Ausdruck des Ernsthaften, Feierlichen, Starken (S. 298) beizumessen. Denn hier athmet jeder Takt die innigste zarteste Schwärmerei, von geheimer Melancholie nur eben überhaucht; jede Stimme ist hier rührender, redender, unmittelbar in das Herz dringender Gesang, so schön und überzeugend ihn nur der beste Sänger sich wünschen könnte; kaum vermag man nach oft erneuter Bekanntschaft neben dem köstlichen Inhalte noch der fleissigen Arbeit und der Form überhaupt zu gedenken.

Man möchte bei der Vertiefung in das unsterbliche Werk sagen, dass Händel seine Seele dieser Form eingegossen hat, dass sie hier Alles ihm verdankt, er sie nur eben für sich recht gefunden und willensfrei erwählt hat; während in Bach's glücklichsten Arbeiten die Form dem Komponisten von einer gewissen innern Nothwendigkeit zugewiesen, dann aber dem treu sich ihr Anvertrauenden mit all ihrer Macht zu Hülfe tritt und mit ihrem Vermögen zugleich das seine verdoppelt. —

Von diesen grossen Vorfahren über Joseph Haydn und Mozart und so manchen Geschiednen oder noch Lebenden hinweg wenden wir zuletzt noch einen flüchtigen Blick auf

Ludwig van Beethoven.

Dieser ausserordentliche Mann hat einen eigenthümlichen Entwickelungsgang genommen. Früh komponirend scheint er erst in seinen zwanziger Jahren*) zu einem ernstlichen Unterricht unter dem verdienten Albrechtsberger gekommen zu sein. Dem geistreichen, tieferregten Jünglinge wollten die kontrapunktischen und Fugenübungen, die der Lehrer ihm nach althergebrachter Weise trocken genug auferlegte, wenig behagen**); dennoch arbeitete er fleissig und eifrigst sich durch. Allein es war natürlich, dass das, was seiner Seele innerlichst eingeboren, was der Herzpunkt seines Wesens war, dass seine schwärmerische Empfindung sich gegen die unlebendig überkommnen Formen des Kontrapunkts spröde verschliessen musste; und so waltet in der ersten Hälfte seiner Künstlerlaufbahn das homophone Element durchaus vor.

Nun aber war er immer tiefer in das geheimnissvolle Leben der Instrumentenwelt gedrungen, immer weiter dehnte sich der innere Gesichtskreis, immer umfassender wurden seine Ideen und Entwürfe, immer gestaltvoller und lebendiger die geheimen Stimmen in und um ihn herum. Und so gewann auch Polyphonie immer mehr die Vorherrschaft, und zuletzt, eben in der höchsten Periode seines Lebens, ist es dem Meister kaum möglich, anders, als in reichster Stimmlebendigkeit zu reden, drängt es ihn überall zur Fuge hin, selbst wo es (wie im ersten Satz der *C*moll-Sonate, Op. 111) gar nicht zur Fugengestalt kommt. Ja es scheint, als wenn sein oft wehmuthvolles, oft wieder übergewaltig erregtes, stets mystisches Sinnen sich mit den Mysterien dieser eignen Form gern und innig verschmolzen, und den seltnern Wendungen der Verkleinerung, Verkehrung u. s. w.***) mit Vorliebe nachgehangen habe.

Dabei kommt aber nun jener langeingewohnte, in allen frühern Kompositionen grossgezogne Hang in Mitwirksamkeit, sich seinem

---

*) Vergl. s. Biographie v. Verf. im Universallexikon der Tonkunst.

**) Vergl. Beethoven's Studien u. s. w. herausgegeben von Seyfried bei Haslinger in Wien.

Ergötzlich sind die Stossseufzer, die bei der trocknen Arbeit Beethoven entpresst wurden und als Randglossen im Manuscripte hängen blieben. Bei den zweistimmigen Fugen, mit denen, in dürftigster Gestalt, nach gewohnter Art angefangen wurde, bemerkt Beethoven: „Kann mir nicht helfen; so ein zweibeiniges Skelett gemahnt mich an die saft- und kraftlose Wassersuppe an Quatemberfesten"; und weiter: „Vor der Hand heissts also in einen sauern Apfel beissen und mit dem langweiligen Pas de deux sich abstrappezieren." — Demungeachtet hat er treu zwei Jahre lang fortgearbeitet und zu jedem Lehrsatze funfzig bis sechszig Beispiele gesetzt.

***) So im Finale der *As*dur-Sonate, Op. 110. Vergl. ihre Anzeige in der Berl. allg. mus. Ztg. Jahrg. 1. (1824) No. 10. — Im vorliegenden Buche s. das Thema N. 518.

träumerischen Empfinden ganz, bis in das Gränzenlose, hinzugeben, ein Hang, dem das positive Wesen der Fugenform im Grunde widerstrebend und widersprechend ist. So finden wir denn in den Beethoven'schen Fugen eine nur der Stimmung, ja Laune des Augenblicks Gehör gebende Anordnung, ein oft wie vogelfreies Sich-Ergeben, eine Rückkehr (besonders der Gegensätze) in das Homophone, eine bisweilen rein phantastische Zergliederung des Themas (z. B. eine mehrmalige Durchführung des Trillers, mit dem das Fugenthema in Finale der *B*dur-Sonate, Op. 106, einsetzt) und besonders eine Ausdehnung, die bei Fugen niemals erhört gewesen ist, ja von der wir unbedenklich — bei der reinsten Ehrfurcht vor dem unsterblichen Meister und bei aller Freisinnigkeit in Bezug auf äusserliches Regeln und Messen — zu behaupten wagen, dass sie der Fugenform ganz unangemessen, dass die Fugenform zu so weiter Ausführung in einem einzigen Kunstwerke nicht geeignet ist. Es sind — man betrachte das genannte Finale, oder die Festouvertüre Op. 124, oder die Quartettfuge Op. 133, Fantasien über eine zum Grunde liegende Fuge.

Und dennoch wäre streng zu erweisen, dass der grosse Tondichter von seinem Genius ganz richtig geführt worden ist. Jene *A*dur und *B*dur-Sonate konnten nicht anders geschlossen, der Reigen der Festouvertüre mit seinen wechselnden Gestalten nicht anders geführt werden; sogar die Ausdehnung ist unerlässlich gewesen. Wunderbar haben hier Eigenheit und innerste Neigung des Künstlers mit der Späte und Unzulänglichkeit der Lehrart im künstlerischen Sinne zusammentreffen müssen, um Werke zu vollenden, wie sie nur Beethoven gegeben waren, von einem andern weder geschaffen werden konnten, noch nachgebildet werden dürfen.

W.

Zum fünften Buche.

Zur ersten Abtheilung.

S. 430.

In den ersten Ausgaben sind die doppelten Kontrapunkte der None bis Quart-Dezime, so wie auch der polymorphische Kontrapunkt ausführlich abgehandelt worden. Was den Verf. dazu bewog, war, dass mehr als ein Künstler, vor allen Seb. Bach, sich dieser Kontrapunkte bedient hat, wie denn er selber sich ebenfalls

in ihnen geübt und im evang. Choral- und Orgelbuch Gelegenheit genommen*), jeden derselben anzuwenden. Er will auch nicht leugnen, dass ihn vielleicht die Sorge mit bestimmt hat, den Schein der Unvollständigkeit zu meiden. Allein wenn man das nicht Mittheilungswürdige festhält, um dem Vorwurfe der Unvollständigkeit zu entgehn, so ist das nur eine Schwäche, die der Verf. hiermit bekennt und abthut.

Der Hauptgrund, die Kontrapunkte der None u. s. w. aufzugeben, ist der: dass ihre Abfassung eine durchaus unkünstlerische Arbeit ist, nämlich an soviel Bedingungen geknüpft, dass dem Komponisten fast kein freier Schritt übrig bleibt, sondern fast jeder Punkt vorausberechnet oder nach vorgeschriebnen Bedingungen gethan werden muss. Diese Bedingungen können leichter oder schwerer, fasslicher oder minder fasslich dargestellt werden (Marpurg — in seiner Kunst der Fuge — hat darin seine Vorgänger übertroffen, der Verf. hat ebenfalls Erleichterungen versucht) aber sie bleiben unerlässlich und unverträglich mit der dem Künstler nöthigen Freiheit. Der Beweis ist in den frühern Ausgaben (S. 455 der zweiten) oder in Marpurg zu finden.

Der nächste wichtige Grund ist dann der, dass diese Kontrapunkte, wenn man sie ausführt, keine Frucht bringen, als solche, die man auf leichterm Wege eben so gut und besser erlangen kann. Sie gewähren im Wesentlichen eben auch nur den Vortheil der Umkehrung: einen zwei- oder mehrstimmigen Satz durch Versetzung der Stimmen umzugestalten und doch in seinen Elementen (dem Inhalt der Stimmen) beizubehalten, also Einheit mit Mannigfaltigkeit zu verknüpfen. Allein dieser Vortheil wird nicht einmal so rein erlangt, wie bei dem Kontrapunkt der Oktave, weil der Stimminhalt nicht so treu und klar festgehalten wird.

Endlich ist aus der Uebung dieser Kontrapunkte nicht einmal eine Förderung oder Kräftigung des künstlerischen Vermögens zu erwarten, so dass man sie wenigstens als pädagogisches Hülfsmittel gebrauchen könnte. Sie verleiten vielmehr zur Künstelei, weil sie nur auf ihr und Berechnung beruhen. Sie trifft das Wort des Dichters:

*) Bei der diesem Choralbuch gestellten Foderung, zu mehr als 200 Chorälen, die sich an Stimmung und Inhalt grossentheils gleichen müssen, eigne Vorspiele zu geben (und zwar in beschränkter Frist und — was ein vollständigeres Gelingen fast unmöglich machte — in beschränktem Raume) musste der Verf. sich vorhersagen, dass es ihm nicht gegönnt sein würde, von jedem einzelnen Choral tiefer angeregt zu werden. Dies führte auf den Vorsatz, die unbegünstigtern Momente der Aufgabe dazu wahrzunehmen, alle irgend künstlerischen Formen von der einfachsten bis zu den kombinirtesten zum Schmuck der Kirche zu versammeln.
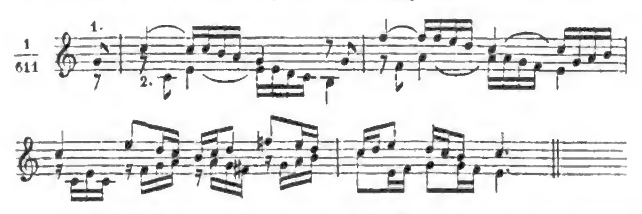
Das ist auch eine von den alten Sünden,
Rechnen nennen sie Erfinden.

Dasselbe gilt, wie sich von selber versteht, von den drei- und vierfachen Kontrapunkten in der None u. s. w. und namentlich auch von dem polymorphischen Kontrapunkt; ein Name, der einen vielfältig ausführbaren Satz bezeichnet, — einen Satz, der zwei-, drei-, vierstimmig gemacht, nach den Kontrapunkten der Oktave, Dezime und Duodezime um-, auch in allen Stimmen verkehrt werden kann. Seb. Bach hat in seiner Kunst der Fuge eine vierstimmige und eine dreistimmige Fuge (S. 40 und 44) nach diesem Kontrapunkte gesetzt und beide Note für Note (S. 42 und 47) verkehrt. Es sind die merkwürdigsten Arbeiten dieser Weise und Beweise tiefsinniger und angestrengter Kombination; allein sie haben küntslerisch nicht mehr gewährt, als der Meister auch in freierer Form geleistet hat, — sondern eher weniger.

Damit indess ein Jeder sich auf die wohlfeilste Weise von dem auf diesem Weg Erlangbaren unterrichten könne, geben wir wenigstens eine Anleitung zu der leichtesten — und zugleich fruchtbarsten Gestaltung dieser Klasse.

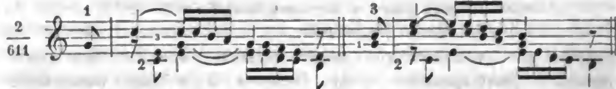
Es ist nämlich möglich, einen nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave entworfnen zweistimmigen Satz in einen drei- oder vierfachen der Oktave, Dezime und Duodezime zu verwandeln. Wenn man in demselben keine Intervalle als Terz, Oktave und Sexte, niemals Terzen- oder Sextenfolgen, andre Intervalle nur durchgehend nimmt, so kann man einer oder beiden Stimmen oberwärts eine Begleitungsstimme in Terzen zufügen.

In dieser Weise ist folgender Satz abgefasst:
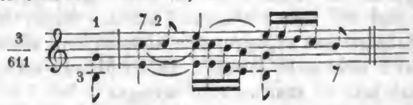


Die Sekunde zu Anfang des letzten Taktes wird später etwas harte Durchgänge veranlassen. Man könnte sie vermeiden, wenn man das *c* der Unterstimme in ein Sechszehntel verwandelte, oder das durchgehende *d* ohne Weiteres wegliesse; indess darf man die schnell vorübergehende Härte nicht weiter beachten.
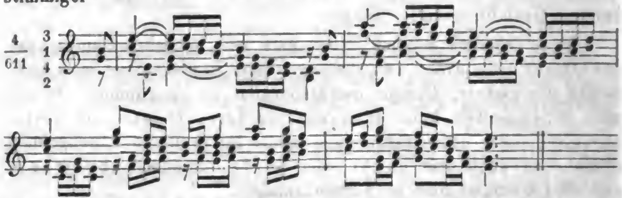
Dieser Satz nun kann dreistimmig werden, wenn man der Unter- oder Oberstimme eine dritte Stimme um eine Terz höher zugesellt;
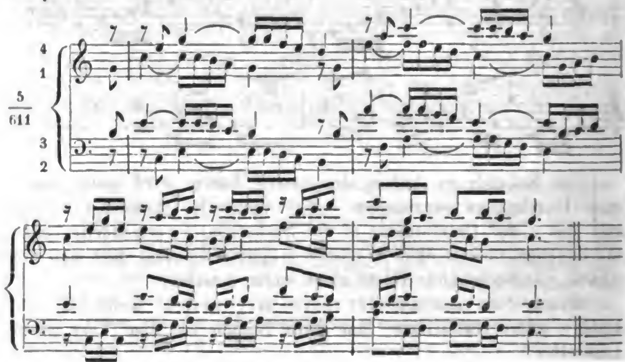


und jeder dieser dreistimmigen Sätze ist als ein dreifacher Kontrapunkt der Oktave anzusehn und aller Umkehrungen derselben fähig. Nur sieht man, dass im zweiten derselben die Oberstimme von der Unterstimme sich weiter als eine Oktave entfernt. Will man also diese Stimmen umkehren und dabei nicht in ein verwirrendes Durchkreuzen und Ineinanderfahren gerathen, so muss man sie um zwei Oktaven versetzen, z. B.
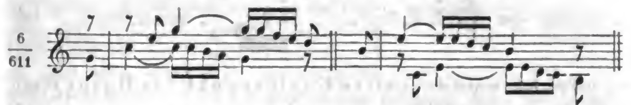


Derselbe Satz kann ferner, wenn man der Ober- und der Unterstimme neue Stimmen in der höhern Terz zugesellt, ein vierstimmiger
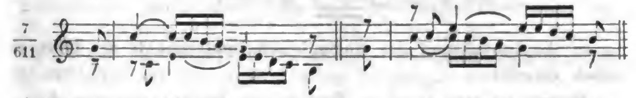


und als vierfacher Kontrapunkt der Oktave behandelt (versetzt und umgekehrt) werden. Von allen möglichen Umkehrungen geben wir beispielsweise nur eine:



Allein ein auf diese Weise angelegter Satz enthält noch weit mehr kontrapunktische Kombinationen. Nehmen wir aus der vorstehenden vierstimmigen Darstellung die vierte und erste, — oder die dritte und zweite — also, **allgemein** ausgesprochen: nehmen wir eine der ursprünglichen Stimmen (aus No. 1/611) in der ursprünglichen Tonhöhe, die andre aber eine Terz höher, —
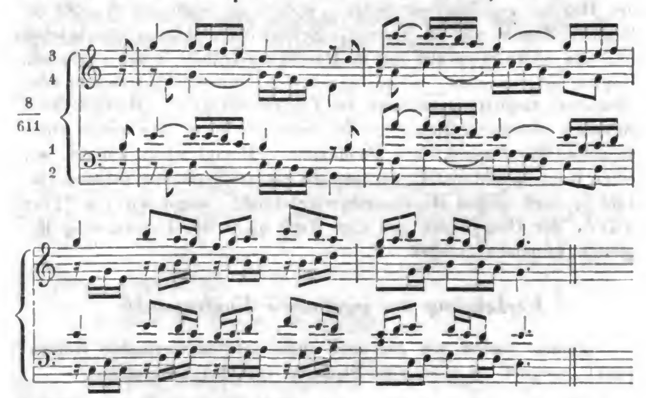


so haben wir einen **Kontrapunkt der Dezime**, also wieder einen zweistimmigen Satz vor uns, der nicht bloss in der Oktave (oder Doppeloktave) sondern auch in der Dezime,



umgekehrt werden kann.

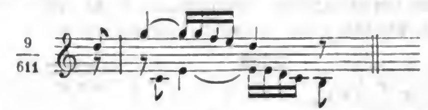
Wir gehen noch einen Schritt weiter. Diesen neuen Kontrapunkten der Dezime können wieder über einer oder beiden Stimmen neue, eine Terz höher gelegne Stimmen zugefügt werden; — unser vierfacher Kontrapunkt hat nun diese Gestalt, —



und kann in derselben von Neuem umgekehrt werden, wie zuvor. Die Aenderung zu Anfang des zweiten Taktes hat keine kontrapunktische Nothwendigkeit, sondern soll blos den Sprung der ersten und dritten Stimme vermitteln; die Aenderung am Schlusse desselben Taktes ist eine willkührliche; die aufsteigende Septime

am Schlusse der Oberstimme wird durch den Bassschluss begütigt, könnte auch leicht vermieden werden.

Und nehmen wir nun abermals eine zugesetzte und eine Originalstimme, z. B.



so haben wir einen doppelten Kontrapunkt der Duodezime vor uns, der umgekehrt —
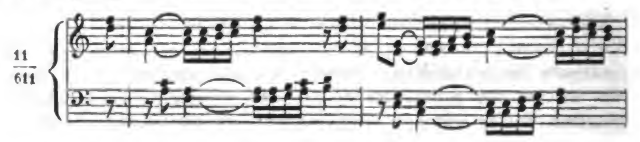


uns in die Umkehrung des anfänglichen Kontrapunkts der Oktave zurück versetzt.
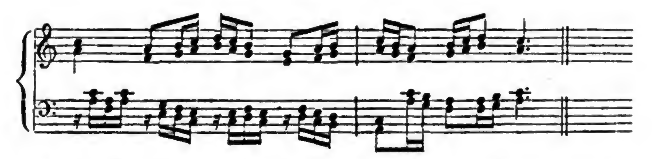
Hiermit ist eine leichtere Methode zur Bildung doppelter Kontrapunkte der Dezime und Duodezime nachgewiesen; wir wissen dieselben aus jedem zur Terzenverdopplung eingerichteten Kontrapunkt der Oktave herzuleiten.

Umgekehrt können wir aus einem im doppelten Kontrapunkt der Dezime geschriebnen Satze, wofern er nach den S. 599 ertheilten Regeln nur in Terzen, Sexten und Oktaven geschrieben ist, und andre Intervalle nur im Durchgang enthält, einen vierfachen Kontrapunkt machen, wenn wir beiden Stimmen unterwärts oder oberwärts Begleitungsstimmen in Terzen zufügen. Werden diese Stimmen oberwärts zugesetzt, so bieten die äussersten wieder einen doppelten Kontrapunkt der Duodezime. Dessgleichen können wir einen Kontrapunkt der Duodezime zu einem vierfachen machen (sobald er nach obigen Regeln eingerichtet ist), wenn wir eine Terz unter der Oberstimme und eine Terz über der Unterstimme Begleitungsstimmen zufügen.

Verkehrung des vierfachen Kontrapunkts.

Zuletzt finden wir gar noch einen solchen vierfachen Kontrapunkt geeignet, in allen vier Stimmen verkehrt zu werden, —
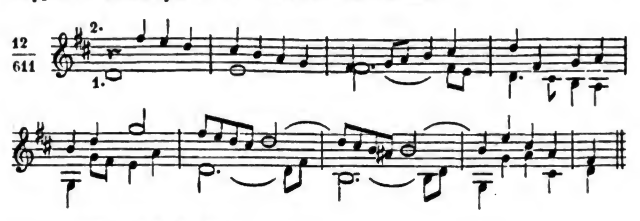




und in dieser neuen Gestalt alle Umkehrungen, wie der ursprüngliche Satz, zu gestatten.

An allen diesen drei- und vierfachen Kontrapunkten ist vorerst nur auszusetzen: dass die zugesetzten Stimmen blos Verdopplungen der ursprünglichen Stimmen sind und durchaus eigner, unterscheidender Bildung ermangeln, wie wir doch von allen kontrapunktischen Sätzen gefodert haben. Hier gilt es nun, die Begleitungsstimmen durch melodische und rhythmische Aenderung und spätern oder frühern Eintritt so umzugestalten, dass sie sich hinlänglich von den ursprünglichen Stimmen, die ihre Vorbilder waren, unterscheiden, um für eigne Stimmen zu gelten.

Da der bisher betrachtete Satz zu bewegt und ausgebildet scheint, um ohne Ueberladung eine weitere, eigenthümliche Ausbildung der Begleitungsstimmen zuzulassen: so wählen wir ein andres, im evang. Choralb. im Vorspiel zu „Auf, hinauf zu deiner Freude" enthaltnes Beispiel.

Diesem Vorspiel liegt folgender zweistimmige Satz nach dem doppelten Kontrapunkt der Dezime zum Grunde.



Dieser Satz ist also

1) nach der Dezime umkehrbar;

er kann auch

2) nach dem Kontrapunkt der Oktave umgekehrt werden, es muss aber dann die Versetzung zwei Oktaven weit geschehen, weil die Stimmen weiter als eine Oktave auseinander gehen.

Da er auf Verdopplung seiner Stimmen eingerichtet ist, so kann der zur Zweit eintretenden Stimme (oben mit 2 bezeichnet) eine Terz unterhalb eine Nebenstimme zugesetzt werden



und damit würde der Satz

3) ein Kontrapunkt der Oktave,

dessen Stimmen sich nur im dritten Takte kreuzen würden.

Man kann aber jener zweiten Stimme ebensowohl eine Nebenstimme oberhalb, eine Terz höher, zusetzen, —



und erhält dann

4) einen Kontrapunkt der Duodezime.

Dass ebensowohl der andern Stimme (No. 1) ober- oder unterhalb eine Nebenstimme beigesellt und diese statt der Hauptstimme zu Kontrapunkten der Oktave und Duodezime benutzt werden kann, übergehen wir.

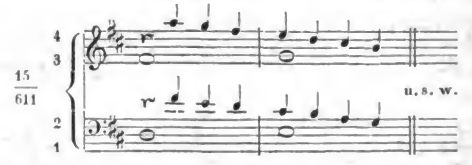
Dieser Satz nun kann

5) ein (dreistimmiger und) dreifacher Kontrapunkt

werden, und zwar in zwiefacher Weise, jenachdem wir der ersten oder zweiten Stimme eine Nebenstimme zufügen; er kann

6) ein (vierstimmiger und) vierfacher Kontrapunkt
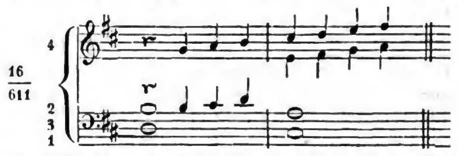
werden, wenn wir jeder Hauptstimme eine Nebenstimme zufügen, z. B.



er kann endlich

7) verkehrt — oder nach der ältern Kunstsprache

ein vierfacher doppelt-verkehrter Kontrapunkt



werden. Welche Umkehrungen und sonstigen Anwendungen von allen diesen Gestaltungen hervorgehn, kann Jeder selbst erforschen.

An diesem einfachern Satze wird nun noch anschaulicher als an No. $\frac{1}{611}$, dass die zugesetzten Stimmen nur Verdopplungen sind. Man muss durch Zusätze ihnen — wenigstens den Anschein eigenthümlichen Inhalts geben. Aber dies, wie das ganze Verfahren, ist eben unkünstlerisch.

X.
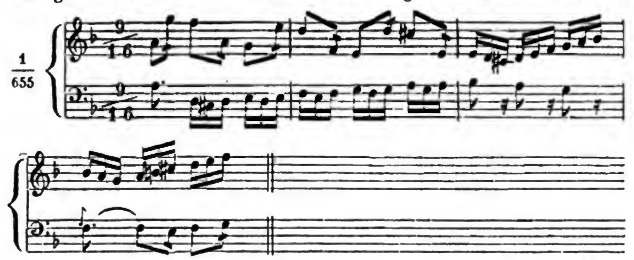
Zur zweiten Abtheilung des fünften Buches.

Zum ersten Abschnitte.

Seite 452.

Die kunstreichsten Arbeiten in dieser Form hat Seb. Bach in seiner „Kunst der Fuge" niedergelegt; es sind vier zweistimmige Kanons über sein dort erwähltes, uns schon bekanntes Thema.

Der einfachste derselben ist der No. 2 (S. 58), ein Kanon in der Oktave. Die Oberstimme setzt das Thema figurirt in der eingestrichnen Oktave ein, die Unterstimme folgt eine Oktave tiefer; wir geben das Thema in ihr mit dem Gegensatz der Oberstimme.



Zweiundzwanzig Takte der Oberstimme werden so von der Unterstimme nachgeahmt. Mit dem dreiundzwanzigsten Takte bricht die erstere ab, um auf dem fünfundzwanzigsten Takte den Gefährten des Themas aus No. $\frac{1}{655}$ zu bringen; im vierzigsten Takte bricht sie wieder ab, und setzt einen Takt weiter mit dem Thema in der Verkehrung *) ein. Auch von der Verkehrung wird im einundsechzigsten Takte der Gefährte gebracht. Dieser Satz geht bis zum sechsundsiebzigsten Takte; mit dem folgenden kehren die ersten einundzwanzig Takte wieder. Die zweite Stimme ahmt fort-

---

*) Nämlich in der Verkehrung von No. $\frac{1}{655}$, es ist aber, wie No. 341 zeigt, die rechte Bewegung des Themas.

während nach; zu den letzten vier Takten ihrer Nachahmung giebt die erste Stimme einen freien Satz behufs bessern Schlusses.
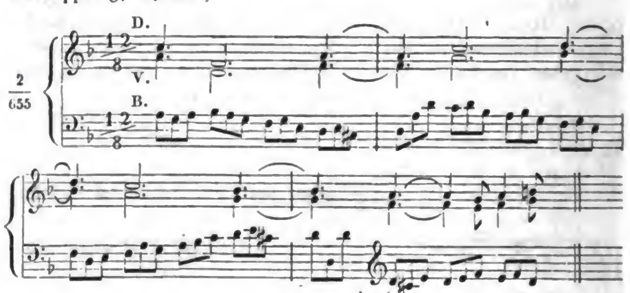
Wir haben hier also einen Kanon von sechsundsiebzig und einundzwanzig Takten vor uns. Man könnte denselben aber in der That eine Fuge und zwar eine

k a n o n i s c h e F u g e
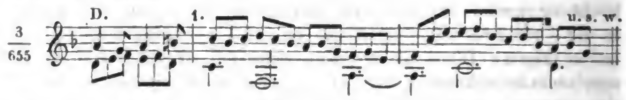
nennen, die das Thema fünfmal durchführt; erst Führer und Gefährten nacheinander in rechter, dann beide nacheinander in verkehrter Bewegung, endlich den Führer nochmals in rechter Bewegung.

Die folgenden beiden Kanons sind nicht, wie der uns vorliegende Abschnitt lehrt, im Kontrapunkt der Oktave, sondern nach den Kontrapunkten der Dezime und Duodezime gearbeitet.

Im erstern setzt der Bass das Thema ein, der Diskant wiederholt eine Dezime höher. Diese Wiederholung hätte aber gegen ihren Gegensatz eine Verdopplung durch untergesetzte Terzen zugelassen, — wir setzen die beiden Stimmen, D und B, mit der Verdopplung, V, her;
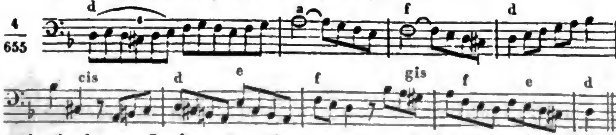


folglich kann man sich umgekehrt die Stimmen B und V als einen nach der S. 599 vorgetragnen Anweisung angefertigten verdoppelbaren Kontrapunkt der Oktave mit einer nach Art von No. 2/611 zugesetzten Stimme, D, vorstellen. B a c h wird durch seine beiden Stimmen (D und B) selbst auf die Umkehrung in die (höhere Oktave der) Dezime



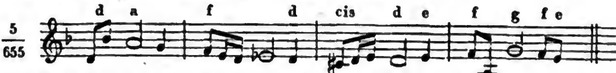
geleitet, und lässt nun von Takt 1 in No. 3/655 an siebenundzwanzig Takte des Basses durch den Diskant nachahmen. Späterhin folgt dann die Umkehrung beider Stimmen in der Dezime.

Von dem andern Kanon (der Duodezime) führen wir nur die sinnreiche Umgestaltung des Themas an,
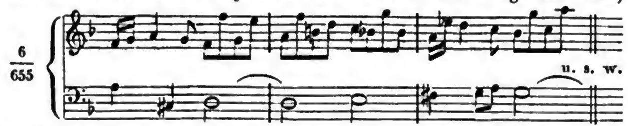


und überlassen Jedem, den Kontrapunkt und die Konstruktion des Ganzen nach Anleitung von S. 599 zu untersuchen. Denn allerdings können wir diesen Arbeiten keinen höhern künstlerischen Werth beimessen und ihnen keine grössere Wichtigkeit im Bildungsgang des Musikers beimessen, als den eines (durch mancherlei für die Idee der Kunst weder nothwendige noch für ihr Körperliches fruchtbare Bedingungen) erschwerten Versuchs der kombinirenden Verstandeskraft. Jeder mag ihn in einer freien Stunde anstellen, wenn es ihm behagt. Solchen Arbeiten aber nachzuhängen und grosse Zeitopfer zu bringen, würden wir dem Jünger durchaus widerrathen.

Dies wird noch mehr von dem ersten der Bach'schen Kanons (S. 54) gelten. Es ist ein Kanon in der Verkehrung und Vergrösserung, nach alter Benennung *canon per augmentationem in motu contrario*. Der Diskant giebt das Thema,



der Bass setzt es im folgenden Takt verkehrt und vergrössert ein,



und ahmt in dieser Weise vierundzwanzig Takte des Diskants — der Vergrösserung wegen in achtundvierzig Takten — nach. Von da beginnt er (im dreiundfunfzigsten Takt der Komposition) den Gesang des Diskants, wie in No. $\frac{5}{655}$, in der tiefern Oktave, der Diskant folgt vier Takte später (im siebenundfunfzigsten) mit der Verkehrung und Vergrösserung, wie in No. $\frac{6}{655}$ begonnen ist, und so wird der ganze Kanon in der Umkehrung wiederholt. — Man hat in ihm Bach's eminente Gewandtheit und Pertinazität zu bewundern. Wir halten jedoch nicht einmal für nöthig, das Verfahren für solche — mehr Kunststücke als Kunstformen anzugeben; man findet, wenn man seine Zeit damit verderben will, in Marpurg's Fugenkunst und Aeltern Auskunft.

Y.
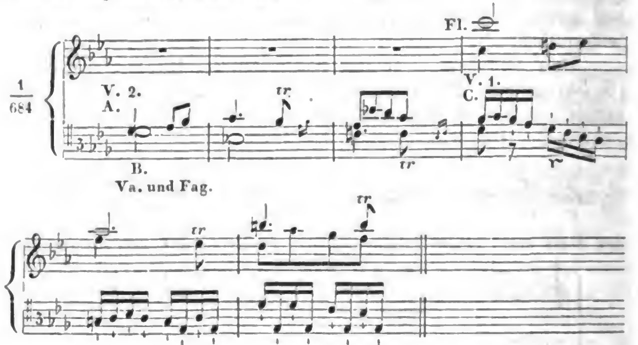
Zur dritten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

eite 477.

In Beethoven's *Sinfonia eroica* finden wir im Trauermarsche ein Fugato mit zwei Subjekten und einem festgehaltnen Gegensatze; — also, wenn man will, mit drei Subjekten, wie wir weiterhin (S. 496) Fugen mit drei Subjekten kennen lernen werden. Wir erwähnen den Fall vorgreifend hier, wo zum letzten Mal vom Fugato die Rede ist.

Der Trauermarsch (*Adagio assai*, *C*moll) zieht schwer und trüb vorüber und kehrt nach dem mild tröstenden Trio (*C*dur) wieder. Hier wendet sich aber der Satz bald in die Unterdominante, und es beginnt folgender Satz:



Nach einem Zwischentakt setzen Bratschen und Violoncelle den Satz A, die Klarinetten den Satz B ein, und die erste Geige geht auf C über; dann nehmen die Bässe A, die zweite Geige B, die Bratsche C; endlich Flöten, Oboen, Klarinetten und erster Fagott den Satz A, beide Geigen (in Oktaven) B, die Bässe C, — und nun flutet das Orchester in reicher Figuration, bis es den ersten Anfang des ganzen reichen Satzes wieder erlangt und der Marsch wie in Todesschlummer dahin stirbt.

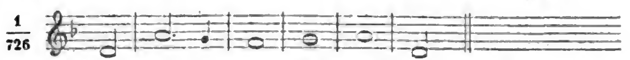
Z.

Zum fünften Abschnitte.

Seite 504.
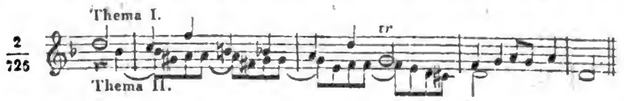
In der „Kunst der Fuge", auf die wir hier zum letzten Male zurückkommen, sind drei Tripelfugen enthalten, die an umfassender Arbeit alle uns sonst bekannt gewordnen Werke dieser Art übertreffen, — abgesehn davon, dass die eine nicht vollendet worden ist.

Diese eine, am Schlusse des Ganzen (S. 74) befindlich, führt das bekannte Thema in dieser Umgestaltung (und Kürzung)
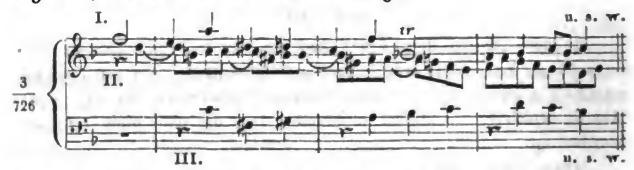


in rechter und verkehrter Bewegung in hundert und dreizehn Takten aus und schliesst auf dem folgenden Takt im Hauptton. Schon zuvor ist das zweite Subjekt eingetreten, wird in aller Fülle einmal vollständig durchgeführt, und dann dem ersten Subjekt entgegengestellt; Diskant, Alt, Tenor und Bass haben nach einander das zweite, Bass, Tenor, Diskant, Alt das erste Subjekt; dem letztern schliesst sich der Diskant nochmals mit dem ersten Subjekt in der Engführung an, worauf ein zweiter Schluss in der Unterdominante folgt. Hier setzt das dritte Subjekt ein und wird in rechter und verkehrter Bewegung, gelegentlich auch mit einer Taktrückung, durchgeführt. Dieser neue Abschnitt schliesst auf der Oberdominante; die weitere Ausarbeitung fehlt. Sie würde nach der weitaussehenden Anlage der vorliegenden drei Abschnitte unzweifelhaft sehr reich geworden sein.

Vollständig liegt dagegen eine ähnliche Arbeit in No. 8 (S. 21) vor uns; es ist eine dreistimmige Fuge mit drei Subjekten. Das erste Subjekt wird zuvörderst allein durchgeführt, und erscheint gleich nach der ersten Durchführung in der Engführung (zwischen Alt und Bass) und noch mehrmals, worauf nach achtunddreissig Takten im Hauptton vollkommen geschlossen wird. Wieder hebt das erste Subjekt an, wird aber jetzt mit dem zweiten vereint, —
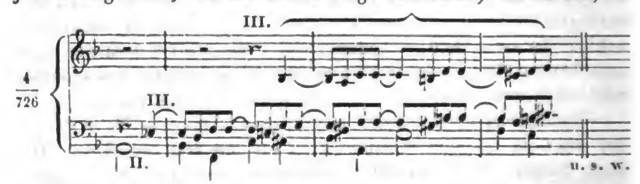


und wieder sehr reich durchgeführt. Dieser zweite Abschnitt macht nach vierundfunfzig Takten einen Halbschluss auf der Dominante, der durch eine keck und fremd hineingeworfne Rollfigur bezeichnender wird. Nun endlich tritt als drittes Subjekt das Hauptthema

(in der No. $\frac{7}{340}$ angegebnen Umgestaltung, aber verkehrt) auf, wird erst allein durchgeführt, dann von den vereinten ersten Subjekten abgelöset, endlich aber mit ihnen vereinigt, —
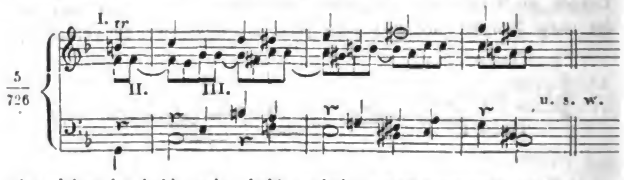


und so umgekehrt und zum dritten Mal in dieser ersten Ordnung der Subjekte wiederholt.

Noch umfassender ist die folgende Arbeit, N. 11 (S. 34), eine vierstimmige Tripelfuge. In ihr tritt vorerst das dritte Subjekt der vorerwähnten achten Fuge verkehrt (wie bei uns in No. $\frac{7}{340}$) als erstes Subjekt auf und wird vollständig durchgeführt. Nach einem Schluss auf der Tonika setzt das erste Thema der achten Fuge (No. $\frac{2}{723}$) in der Verkehrung als zweites Subjekt ein, um mit einem sehr stetig beibehaltnen chromatischen Gegensatz allein durchgeführt zu werden. Eine Verkehrung desselben im Basse führt zu einem Schluss auf der Dominante und zu einer neuen vollständigen Durchführung des ersten Subjekts, die in der Parallele (*Fdur*) schliesst. Jetzt tritt wieder das zweite Subjekt mit einem (ebenfalls, jedoch umgebildet, aus der achten Fuge entlehnten) dritten auf, —



und von hier werden in Fülle der Arbeit bald das zweite und dritte, bald das erste und dritte, zuletzt alle drei Subjekte, z. B.



(das dritte ist bald recht, bald verkehrt) gegeneinander geführt.

Soviel hier, wo Raum und Zweck des Buches kein erschöpfendes Eingehen auf die Meisterarbeit Bach's zu gestatten schienen.
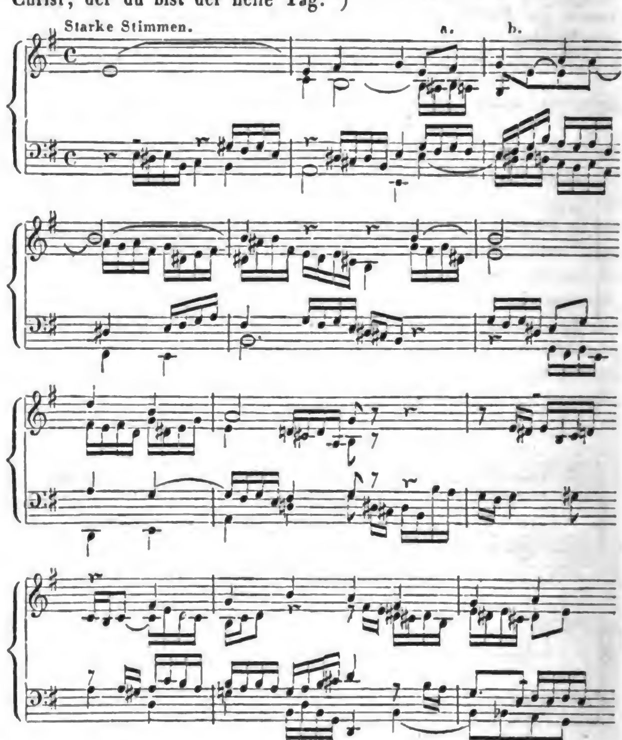
Ueberhaupt war es bei den betrachteten Fugen nicht ausführbar, den ganzen Inhalt, oder überhaupt mehr als eben zum jedesmaligen Lehrzweck gehörte, oder gar etwa die Masse einzelner Nachahmungen u. s. w. zu besprechen. Aber es wäre nicht einmal rathsam gewesen, da es missverständlich die Aufmerksamkeit des Jüngers hätte auf Einzelheiten lenken können, die dem gebildeten Tonsetzer von selbst sich darbieten und, geflissentlich aufgesucht, fast immer ein Fehler, eine Verirrung vom Hauptzweck auf den Nebenzweck sind.

Ende.

Beilagen
zum zweiten Theile.

I.

Christ, der du bist der helle Tag. *)
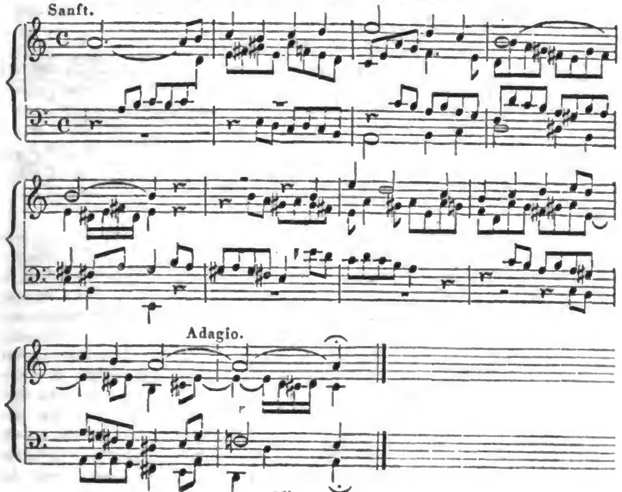


*) Dieses Vorspiel, wie manches andre aus dem evangelischen Choral- und Orgelbuche, leidet unter andern an dem Fehler der Ueberladung. Es hätte z. B. bei a und b der Tenor besser in Achteln (*g — fis — e — h*) gehen, derselbe bei c das tiefe *e* als Viertel nehmen, der Alt bei d die Achtel *fis*, — *dis* setzen mögen u. s. w. Warum man sich demungeachtet erlaubt hat, diesen und andre Sätze aus dem Orgelbuche — nicht als Muster, sondern nur für die erste Anschauung der Form — anzuführen, ist im Werke mehrmals gesagt.

c. d.
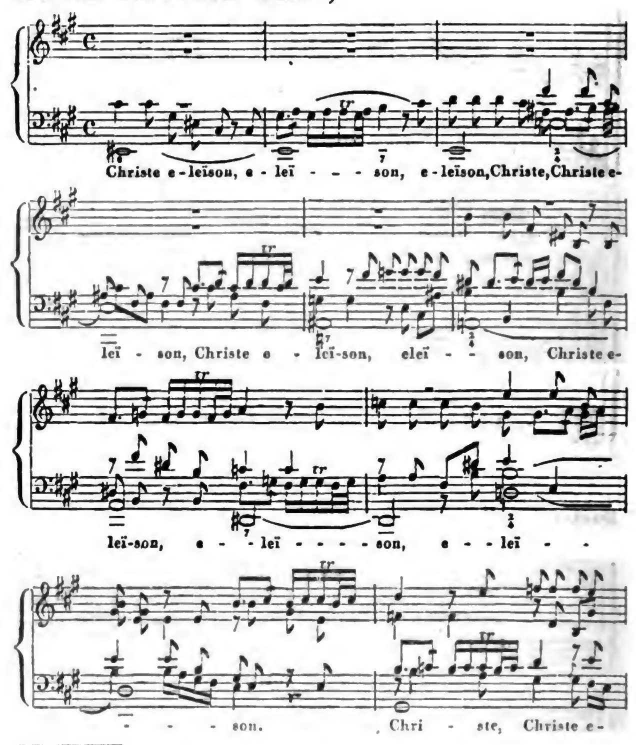
II.

Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich.
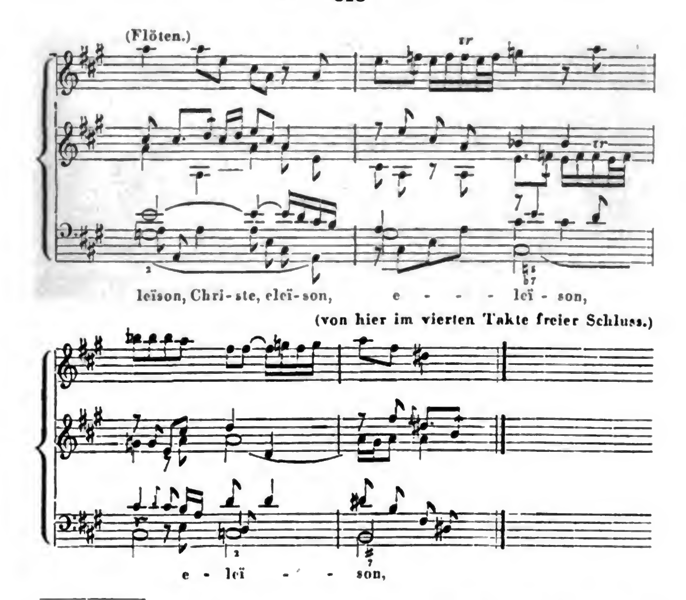


III.

Aus Seb. Bach's *A*dur-Messe. *)



*) Es ist dieser Satz eines der merkwürdigsten Zeugnisse, wie die aus dem innerlichen Gefühl des Künstlers geborne Idee mit der Kunstform, die bereits vorhanden gewesen, dem Künstler überliefert, von ihm erlernt ist, in vollkommner Einheit und Untrennbarkeit bestehen kann. Wer keine Ahnung von der hier zum Grunde liegenden Form hat, sondern nur einen naturalistischen aber empfänglichen Sinn mitbringt, wird, wenn er sich in eine dieser Stimmen hineinsingt, den Adel, die Anmuth und Frömmigkeit dieses Gesangs in der einzelnen Stimme tief empfinden müssen. Treten nun die übrigen Stimmen herzu, so wird ihn die Vorstellung erwärmen, wie sinnig, wie einheits- und doch wechselvoll hier vier Stimmen das Gebet zu dem Einen erheben, in dem ihre Herzen Eins sind. Dabei wird ihn der ähnliche Eintritt der Stimmen, die Nachahmung in Bass und Alt im siebenten Takt und die Wiederkehr derselben in Tenor und Diskant, Alt und Flöten reizen, — und nun endlich sich ihm



die eigentliche Kanonik des ganzen Satzes (Tenor und Alt ahmen sieben Takte des Basses nach) enthüllen, aus dem empfindungsvollen freien Rezitativ ihm ein eben so empfindungsvoller kunstreicher Kanon geworden sein. Nun wird er erst ganz zu würdigen wissen, wie andachtvoll und demüthig der Gang des Ganzen in der hinabsinkenden Modulation ist, während immer höhere und höhere Stimmen zutreten, sich demüthig beugen, brünstig das Flehn erheben, voller, umfassender — geflügeltere Bitte emporsenden.

Sachregister.

Berichtigungen.

Seite 21 Anmerkung Zeile 3 statt funfzehn ist vierzehn zu lesen.
„ 30 Zeile 19 von oben lies Symphonie statt Symphanie.
„ 88 „ 10 „ unten fehlt das Wort Der.
„ 273 „ 8 „ oben muss heissen:
so tritt der Gefährte dafür mit der Tonika des Hapttons auf.
„ 454 „ 16 von oben lies begleitete statt begleitende.

